AUTHOR:

PHILIPPI, ADOLF

TITLE:

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ...

PLACE:

LEIPZIG

DATE:

1905

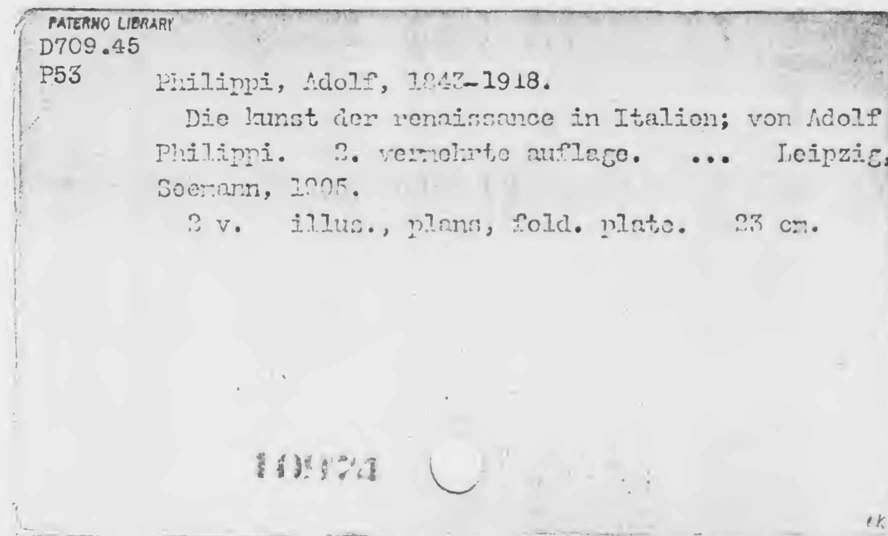
Master Negative #

93-81312-2

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record



PATERNO LIBRARY
D709.45
P53 Philippi, Adolf, 1843-1918.
Die kunst der renaissance in Italien; von Adolf Philippi. 2. vermehrte auflage. ... Leipzig, Seemann, 1905.
2 v. illus., plans, fold. plate. 23 cm.

10974

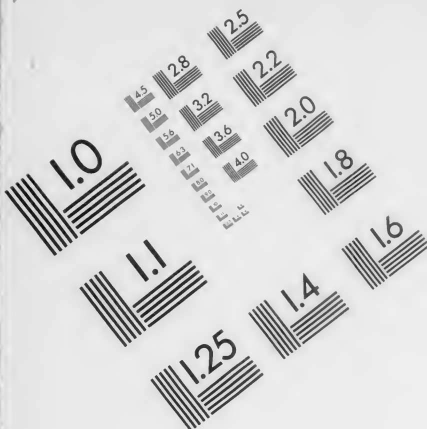
Restrictions on Use:

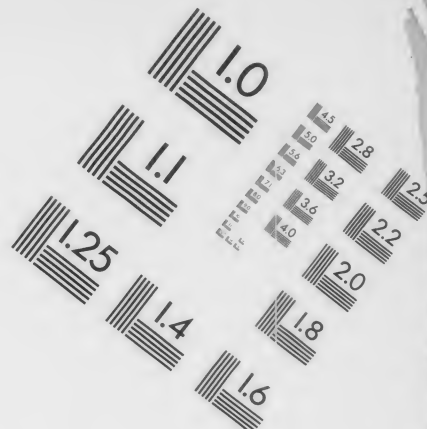
TECHNICAL MICROFORM DATA

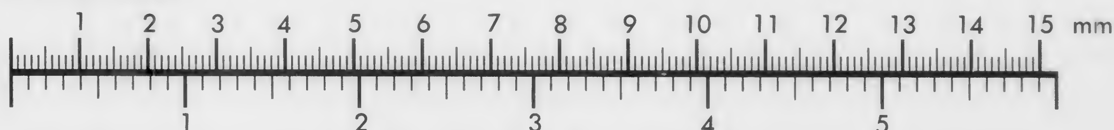
FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11X
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 4/21/93 INITIALS BE
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

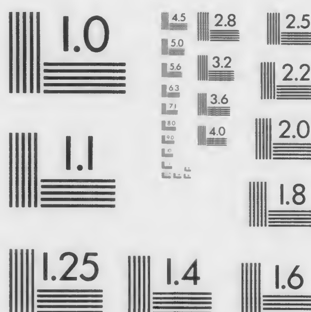
VOLUME 1

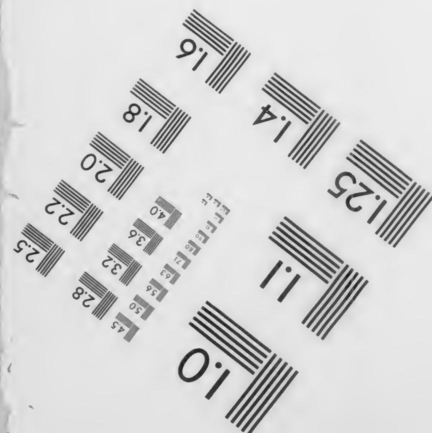


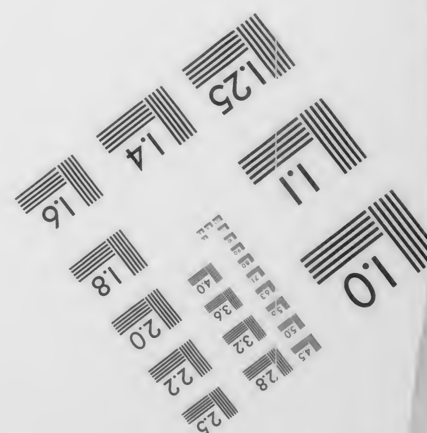





Centimeter
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm
1 2 3 4 5
Inches










EX LIBRIS
CHARLES V. PATERNO, M.D.
LEONARDO DA VINCI
MICHAEL ANGELO
GALILEI
VERDI
CASA ITALIANA
COLUMBIA UNIVERSITY
IN THE CITY OF NEW YORK

Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Erster Band

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweite vermehrte Auflage

Erster Band

Mit 300 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Über Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei.

An Oscar Eisenmann.

Über bildende Kunst so schreiben, daß Leute von Bildung und Geschmack es gern lesen, wie jemand etwa ein gutes literaturgeschichtliches Buch liest, ist sehr schwer. Man kann den Satz auch anders wenden und sagen: was über Kunst geschrieben wird, lesen nur die, die zu dem Fache eine besondere Beziehung haben oder gewinnen möchten; für die anderen ist es zu schwer. An manchem literaturgeschichtlichen Buche kann man sich auch noch nach der Arbeit erholen, an einem kunstgeschichtlichen nicht. Schon vor langer Zeit hat ein wirklich geistreicher Mann, Detmold, der selbst einmal sehr unterhaltende Ausstellungsberichte veröffentlicht hat, behauptet, alles über Kunst Geschriebene wäre langweilig, mit alleiniger Ausnahme vielleicht von Diderots „Salons". Wie erklären wir uns das? Es wird doch so viel über Kunstgeschichte geschrieben, auch populär sein sollendes, und so viel gerade in unserer Zeit über Kunst gesprochen.

Man hat schon früh nach den Gründen jener Erscheinung gefragt und immer gefunden, daß es nur wenige Bücher gewesen sind, die sich überhaupt in Ansehen bei den Menschen, wenn auch nicht in ihrem Gedächtnis und ihrer Kenntnis, erhalten haben, Bücher, die, wie man zu sagen pflegt, unserer Literatur angehören, nicht nur den Repositorien der Fachwissenschaft. Jene berühmten „Salons" von Diderot, Ausstellungsberichte aus drei Jahren (1765—67), sind das erste derartige Buch, in dem vieles noch heute mit Genuß auch von solchen gelesen werden kann, die sich gar nicht einbilden, etwas von Kunst zu verstehen. In Deutschland erschienen zehn Jahre später Wilhelm Heinses Briefe über die Düsseldorfer Gemäldegalerie mit Bemerkungen über das Volkstümliche in der Kunst der Niederländer und Holländer, über moderne

Empfindung und Landschaftsmalerei, — ganz wie wir sie jetzt machen würden, und darum lesbar und stellenweise frisch, wie gestern geschrieben. Aber es sind nur wenige Blätter, bescheidene Anfänge, die uns höchstens zeigen, was ihr Verfasser bei ernstlicher Anstrengung hätte erreichen können. Wenn wir dazu noch die wieder fünfzehn Jahre später geschriebenen Ansichten vom Niederrhein von Georg Forster nehmen, und endlich die unverdient vergessenen Kunstbetrachtungen der Brüder Schlegel (hauptsächlich drei Hefte „Athenäum" seit 1798), so muß — abgesehen von dem einen Goethe — die Liste für das achtzehnte Jahrhundert schon geschlossen werden. Denn eine zweite Reihe: Winckelmann, Lessing, Herder, hat einen ganz anderen Charakter. Die Hauptwerke, auf die es für unsere Frage ankommt, sind Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung (1755), Lessings Laokoon (1766) und Herders Fragmente (1767). Wenn auch noch weitere Schriften folgen, so ist doch diese Reihe ihrem wesentlichen Inhalte nach abgeschlossen zu der Zeit, wo Diderot eben begonnen hat. Und so ist es auch mit dem Inhalte selbst. Beide Richtungen berühren sich kaum. Diderot, Heinse, Forster gehen von der modernen Kunst, und zwar als Anschauung aus, ohne jede Gelehrsamkeit, die anderen von der Antike, und diese nehmen sofort eine feste Richtung auch auf die Theorie.

Herder hatte eine reiche, lebendige Phantasie und wußte sich in seiner Jugendzeit mit warmer Empfindung auszudrücken über Unterschiede der Plastik und der Malerei; er zeigt uns hier ein inneres Verhältnis zu der modernen Kunst, wie es Lessing nie gehabt hat. Er regte dann noch etwas später, 1771, namentlich für mittelalterliche Baukunst, Goethe an. Aber er selbst folgte diesen Dingen dann nicht weiter; er war und wurde doch in den Grundlagen aller modernen Kunst, den großen Denkmälern der Malerei, nicht heimisch. Seine Betrachtungen kehren zur Antike zurück, womit sie angefangen hatten, als er an Lessing anknüpfte, und es wird auch das Verhältnis von bildender Kunst und Dichtkunst weiter von ihm erörtert, ähnlich wie es bei Lessing geschehen war. — Lessing selbst war alle Kunsterklärung nur Ziel seines Scharfsinns und Probe der kritischen Methode gewesen. Den Gewinn von seiner Arbeit hatte nicht die Kunst, für die sein Sinn weniger angelegt war, für die vor allem seine Lebensverhältnisse ihn nicht vorbereitet hatten, — sondern die Theorie der Dichtung. Wer deswegen heute von Lessing außer seinen vier Hauptdramen noch etwas weiteres liest, der hat darum mit dem, was wir jetzt Kunst nennen, noch nicht das mindeste zu tun, sondern er will vielleicht seinen Vorstellungen über das formelle Wesen der Dichtung eine etwas gesichertere Grundlage geben, verfolgt also zunächst ein literaturgeschichtliches Interesse. — Winckelmann endlich, der am Anfange dieser Reihe steht, hatte freilich ein Herzensverhältnis zum allerinnersten Wesen der Kunst, und sein klares Auge tat Blicke, wie keiner vor ihm. Auch hat er ja, bei seiner so vieles auf einen Schlag erfassenden Gabe der Anschauung, zahlreiche Beobachtungen zu einer Kulturgeschichte zuerst von allen gemacht. Der Schwerpunkt lag also für ihn nicht, wie bei den zwei anderen, in der Literatur, sondern recht eigentlich in der Kunst. Aber die Kunst war bekanntlich für Winckelmann nur die antike. Zur Malerei und zu aller nachantiken Kunst hatte er kein Verhältnis. Alles, was er über moderne Kunst urteilte, hat ja die Grundlage abgegeben zu dem bekannten Antikisieren, das die Mengs und Oeser, und wie sie alle hießen, in der Malerei weiterführten, und das als Richtung nicht völlig tot zu machen war trotz allen naturalistischen Gegenströmungen, trotz allen reizenden und verlockenden Künsten des gleichzeitigen Rokokos. Wenn nun also für Winckelmann auch die Kunst Leben ist und nicht nur Material zu einer Theorie und Hilfsmittel zur Literaturgeschichte, und wenn er auch schließlich in seiner Kunstgeschichte eines der schönsten Bücher geschrieben hat, die wir haben: so ist es doch nur antike Kunst und Plastik. Der Geist des modernen Lebens hat aber seinen Ausdruck, soweit er sich der Kunst bediente, in der Malerei gefunden. Denn die Plastik kommt erst an zweiter Stelle, und zwar nicht erst jetzt, sondern solange es eine moderne, ausdrucksfähige Malerei gibt, also seit Giotto, — wenn sie auch mit ihren festeren Formen in der Geschichte der Kunst noch öfter die Führung übernommen hat. Wer deswegen heute zu Winckelmann greift, der will etwas über das Altertum und seine Kunst wissen, oder er will sich näher über Lessings Laokoon unterrichten, oder er will das in der Geschichte der deutschen Literatur mit Recht hochgepriesene Werk Winckelmanns auch einmal in der Hand gehabt haben. Aber wer sich für „Kunst" zu interessieren glaubt und ein ansprechendes, angenehm belehrendes Buch lesen will, der findet bei Winckelmann so wenig, was er sucht, wie bei Herder oder bei Lessing.

Ganz für sich steht Goethe da. Er ist der einzige unter unseren großen Schriftstellern, den man einen Kunstkenner, selbst im jetzigen Sinne, nennen kann, wenn man nur nicht einen Spezialisten darunter verstehen will. Sein weiter Geist hatte die Fähigkeit, sich auch dieser Offenbarungs-

form des geistigen Lebens der Völker mit Hingabe zu nähern, und in zahlreichen, auf tiefem Verständnis beruhenden Beobachtungen hat er die empfangenen Eindrücke überallhin verstreut. Wir sammeln sie und sind erstaunt über das, was diese anspruchslosen Bemerkungen noch heute selbst solchen lehren können, die sich berufsmäßig mit der Kunstbetrachtung beschäftigen. Den anderen ist das weniger bekannt. Sie halten sich meist nur an seine „Italienische Reise". Aber für Goethe gehörte die bildende Kunst zu seinem inneren Leben. Er war in seiner Jugend Gotiker, wie man in England und Frankreich sagte; bei uns nannte man es etwas später „romantisch". Dann wurde seine Richtung antik, und gegen das Alter hin folgte er wieder gern den Eindrücken seiner früheren Zeit. Überdies war er jedoch Weltmann, Liebhaber und Sammler. Wie hat sich jeder von uns gewundert, als er zum erstenmal in Weimar seine Kupferstichmappen und die einzig schön gewählten Majoliken erblickte! Wunderbarer sind aber doch noch die vielen für die Kunst bestimmenden Gesichtspunkte, die der einstige Besitzer aller dieser hübschen Sachen in bescheidener Form in seinen Werken niedergelegt hat.

Dieser Sinn fehlte seinem jüngeren philosophischen Freunde gänzlich. Schiller dachte bei einem Kunstwerk nicht an Form oder Farbe, ihm schwebte dabei immer etwas wie die platonische Idee vor. Darum werden in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung unsere Gedanken so selten auf eine deutliche Vorstellung von bestimmten Kunstwerken geführt; die Betrachtung verweilt, so zu sagen, in den Räumen, aus denen erst die Bilder hervorgehen sollen, und ein Leser, der sich gern etwas bestimmt vorstellen möchte und in seiner geistigen Anschauung vorauseilt, sieht dann plötzlich: so weit ist der Philosoph mit seinen Bestimmungen noch nicht. Schiller ist ja eben, wie die Schulausdrücke lauten, der Idealist, und Goethe der Realist, und nun hat Schiller — und das ist ja wieder für unsere Literatur ein großes Glück gewesen — eine außerordentlich fruchtbare Richtung auf die Theorie, soweit sie die Dichtung angeht, genommen, was er schwerlich getan oder gekonnt hätte, wenn er sich auch um bildende Kunst hätte seiner Anlage nach kümmern können oder wollen. Während nun Schiller einer unserer Führer auf dem Gebiete der literarischen Theorie geworden ist und immer bleiben wird, konnte Goethe doch für die bildende Kunst nichts ähnliches werden. Denn die Hauptsache bleibt an ihm der Dichter, alles andere sind Zutaten des Lebens, auch des inneren, die der Goethefreund oder der Kunstkenner

gern aufsuchen und auf sich wirken lassen wird. Aber für die große Menge der gebildeten Menschen liegt das alles zu weit ab, und sie können auf solchen Umwegen kein Verhältnis zu der bildenden Kunst gewinnen, wenn sie es nicht schon vorher haben.

Uns aber führt dieser Umweg wieder von einer anderen Seite an jene Frage heran: warum es so schwer sei, etwas über bildende Kunst zu schreiben, oder so langweilig, etwas darüber geschriebenes zu lesen. — Dichter und Romanschreiber schaffen aus ihren Gedanken für die Gedanken anderer; wie leicht oder wie schwer sie Zugang finden, hängt zuallererst von ihrer eigenen Fähigkeit ab. Literarhistoriker und Geschichtschreiber, Reisebeschreiber und Sittenschilderer sind zwar mehr an gegebene Gegenstände gebunden, aber sie arbeiten mit Hilfe von Analogien, die den Lesern geläufig sind, und so bewirken sie durch das bloße Wort eine hinlänglich deutliche Vorstellung. Wissen sie außerdem mit dem Worte gut umzugehen, so können sie daneben noch ihren Lesern ein gewisses geistiges Vergnügen bereiten. Der Kunstschriftsteller handelt von Gegenständen, die untereinander sehr verschieden sind, zum großen Teile ganz eigenartig, fein und kompliziert, und die alle mit dem äußeren Auge wahrnehmbar sind. Aber seine Leser sehen sie nicht, denn was bedeuten die wenigen Abbildungen eines Buches, und wieviel Menschen haben eine ausreichende Erinnerung an das Original, von dem er spricht? Und die bildende Kunst ist andererseits nicht dazu da, daß man über sie spreche oder schreibe; man soll sie zuallererst anschauen und so genießen und verstehen, oder aber beides lernen. Alles Schreiben darüber ist doch nur eine Veranstaltung für den Zweck der Belehrung. Das Wort hat also hier eine ungleich schwerere Aufgabe, als in jenen anderen Gattungen der Schriftstellerei. Worte decken sich überhaupt nicht genau mit Vorstellungen. In sehr vielen Fällen, namentlich einfacherer Art, haben wir uns durch unbewußtes Übereinkommen an ein festes Verhältnis von Wort und Vorstellung gewöhnt. Bei feineren, zusammengesetzten Erscheinungen versagt das Wort; es weckt keine Vorstellung mehr, wenn die Anschauung ganz fehlt. So ist es oft in der Kunst. Nun soll der abwesende Gegenstand durch seine Beschreibung vertreten werden. Wie unendlich schwer es ist, auch nur einen einfachen Gegenstand genau und richtig zu beschreiben, das erfährt an sich am besten der Naturforscher, wenn er nicht zugleich auch Dichter oder Philosoph oder Vortragskünstler oder sonst etwas ist. Aber auch eine vollständige

und fast geometrische Beschreibung genügt nicht, wenn z. B. jemand danach einen Gegenstand in seinen wesentlichen Eigenschaften zeichnend darstellen wollte. Außerdem hat sie keinerlei Vergnügen im Gefolge und ermüdet auf die Dauer. Eine Schilderung aber, die abkürzt, nur den feineren Besonderheiten des Gegenstandes möglichst treu folgt und dabei die Erregung des Beobachtenden gleichsam mittönen läßt, wird in dem Leser wohl eine gewisse Stimmung, aber doch niemals ganz dieselbe Vorstellung hervorrufen, die der Schildernde hat und ausdrücken will. Gefühlsäußerungen endlich, die „impressionistisch" wirken wollen oder sich mit den Mitteln der poetischen Sprache ausstatten, gefallen zwar ihren Urhebern gemeiniglich ausnehmend, der Leser wird sie aber bei einigem Nachdenken unklar, stellenweise albern und für den Zweck, dem sie dienen sollen, so gut wie wertlos finden. Was jemand niemals gesehen hat oder wenigstens nicht nach etwas gesehenem ähnlich sich vorstellen kann, über das läßt sich für ihn schwerlich etwas sagen oder schreiben, was er verstehen kann und was ihm außerdem noch ein gewisses Vergnügen machen soll, und wenn der andere der größte Sprach- oder Schreibkünstler wäre. Es ist also fast unmöglich, für eine große Zahl von Menschen, die sich immerhin gebildet nennen, etwas über Kunst zu schreiben, und es ist andererseits unbillig, von einer an bestimmte, eng begrenzte Voraussetzungen gebundenen Aufgabe Wirkungen zu verlangen, die nur eine freie Schöpfung der Gedanken gewähren kann. Wer sich aber die Kunst durch eigene, selbständige Anschauung ihrer Werke zu eigen gemacht hat, der braucht den größten Teil solcher Bücher überhaupt nicht mehr, und die übrigen sind ihm wissenschaftliche Hilfsmittel, kommen also für den Gesichtspunkt der angenehmen Unterhaltung oder des geistigen Genusses, wovon wir ausgingen, überhaupt nicht mehr in Betracht. Die Kunstschriftstellerei gehört also, wenn sie einen Sinn haben soll, in ein wissenschaftliches Fach und nicht in die Unterhaltungsliteratur, wenn sie auch mit ihren Ausdrucksmitteln manchmal eine ähnliche Wirkung erzielen will, wie diese.

Aber die Kunst der Vergangenheit ist kein toter Stoff, der nur dazu da wäre, wissenschaftlich erkannt und behandelt zu werden, sondern eine lebensfähige und in den nachlebenden Geschlechtern weiter wirkende geistige Macht, die Teilnahme verlangt. Sie ist deswegen noch kein Luxus, weil ihre originalen Leistungen meistens kostbar sind. Denn das Besitzen ist ja zu ihrem Genießen und Verstehen nicht erforderlich. Ihre Werke sind nur nicht so transportabel, ihre Wirkung ist nicht so leicht übertragbar, wie ein Gedicht in Worten, oder ein Lied durch die Stimme, ein Musikstück durch das Instrument. Da liegt der Unterschied. Populär durch Bücher allein, wie die Klassiker durch billige Ausgaben, oder wie eine Ouverture durch Konzerte, kann die bildende Kunst nicht werden. Das ist der Grund, weswegen auch die besten Bücher, die wir überhaupt besitzen, z. B. Schnaases „Niederländische Briefe" oder Jakob Burckhardts „Cicerone" oder auch Rumohrs „Italienische Forschungen", nicht den weiten Leserkreis eines guten Werkes unserer Nationalliteratur finden können. Wer von den jüngeren kennt überhaupt noch Rumohr? Der schrieb 1827 den Satz: „Alle wertvollen Schulen der alten wie der neuen Welt haben unleugbar ein eigentümlich örtliches Aussehen. Zwiefach ist jede Leistung der Kunst von außen bedingt. Einmal durch die geschichtliche Stellung des Künstlers, dann durch die örtliche Gestaltentwicklung der Natur, die ihn umgibt." Heute berufen sich alle für die Milienwirkung auf die abgeleitete Weisheit des Rhetorikers Taine. Sie ahnen also nicht, daß die ganze Lehre alt, ja uralt ist, daß sie bei uns in Deutschland schon von Winckelmann und Herder ausgebildet wurde und daß sie sich in den Grundzügen bereits bei Herodot und Hippokrates findet.

Durch die Photographie, die erstaunlichen Fortschritte der photomechanischen Reproduktionsmethoden und die vielfachen Arten künstlerischer Vervielfältigung ist die Möglichkeit, Kunstwerke verhältnismäßig gut wiederzugeben, mit jedem Jahre gewachsen. Der gesteigerte Verkehr führt eine große Anzahl von Reisenden zu berühmten und entfernten Originalen. Die Ausstellungen endlich bringen sogar kleineren Städten von Zeit zu Zeit eine Probe von dem, was die Gegenwart Kunst nennt. So ist denn allmählich für das, was die Bücher nicht leisten können, ein gewisser Ersatz geschafft worden durch die Anschauung, so gut sie sich eben geben läßt, und die Kunst kann auf diese Weise den Menschen unmittelbar nahe treten. Es ist auch zweifellos, daß das Interesse für Kunst allgemeiner wird, und mit ihm eine gewisse, allerdings nicht tiefer gehende Kenntnis. Zahlreiche Menschen, die kaum Bücher lesen, gehen in die Ausstellungen und besehen mit Eifer die Nachbildungen in den Schaufenstern. Man darf nicht sagen, daß das bloß um der Mode willen oder zum Zeitvertreib geschieht. Im Gegenteil, dies ist der natürliche Weg: erst Sehen, dann Lesen für den, der es braucht, und viele brauchen es überhaupt nicht. In Italien und Frankreich, wo die Kunst mehr zum

Leben gehört, hat es von jeher Menschen gegeben, die sich durch bloße Anschauung einen sicheren künstlerischen Takt erwerben, ohne im mindesten auf Fachkenntnis Anspruch zu machen. So kann jemand auch bei uns vermittels der Anschauung an den Äußerungen der zeitgenössischen Kunst Anteil nehmen, ohne etwas anderes zu lesen, als seine Zeitungsberichte. Es ist schon viel gewonnen, wenn das Bewußtsein durchdringt, daß die Kunst — wie sie denn auch immer beschaffen sein mag — kein Überfluß ist für einzelne Kreise von Genießenden oder für Studierende der Kunstgeschichte, sondern eine Äußerung des geistigen Lebens, die beachtet sein will, wie die Literatur oder die Musik, wenn sie sich auch nicht in gleich leichter Weise allen verständlich machen kann.

Von hier aus ist nun auch der Weg gegeben in die Geschichte der vergangenen Kunstleistung und in die historischen Bildersammlungen. Diese sind alle entstanden aus Kabinetten fürstlicher, vornehmer und reicher Herren. Sie sind fast alle im neunzehnten Jahrhundert öffentliche Sammlungen geworden, und ihre Benutzung ist in einer Weise erleichtert, zu einer Art Vergnügen gemacht, wie man noch vor vierzig Jahren das nicht hätte ahnen können. Was kann jetzt jemand, der in einer großen Stadt wohnt, spielend in sich aufnehmen! Wenn also „Kunstgeschichte" früher etwas mühsames, etwas zum Arbeiten war, was an Annehmlichkeit sich nicht von ferne mit einem Konzertabend messen konnte, so fügt es sich jetzt schon eher, daß jemand, etwa auf dem Umwege durch eine moderne Kunstausstellung, die Säle einer Galerie von alten Bildern betritt. Er wird dort alte Bekannte finden und sehen, daß sich die Modernen bei aller Selbstherrlichkeit nicht frei machen können von der Erinnerung an ihre großen Vorgänger. Er wird von seinem Interesse für die Gegenwart, an deren Kämpfen er Anteil nimmt, etwas auch der Vergangenheit zugute kommen lassen; er wird die Kunst früherer Tage mit anderen Augen ansehen lernen, wenn er sich sagt, daß viele ihrer Leistungen unter ähnlichen Kämpfen entstanden sind. Dabei gewähren ihm die knappen Notizen unserer ganz vortrefflichen deutschen Galeriekataloge (man denke hier vierzig Jahre zurück!) für das Tatsächliche eine Fülle von zuverlässiger Belehrung. So wird in unserem Kunstfreunde der Wunsch erwachen, etwas Zusammenhängendes über Kunst zu lesen und über die allmählich aufgenommenen Eindrücke sich besser Rechenschaft zu geben. Er will dabei zunächst etwas lernen, kann aber daneben auch noch ein gewisses Vergnügen empfinden, weil er nun nicht mehr erwartet,

daß es so mühelos sei, wie wenn er eine Sammlung von Gedichten oder einen Roman in die Hand nähme. Für Leser in dieser Stimmung möchte ich geschrieben haben.

Was die folgenden Bände enthalten, hat, als wir vor Jahren miteinander in Italien lebten, unsere Gedanken beschäftigt, später durfte ich es in nachbarlichem Gedankenaustausch mit Dir oft aufs neue erwägen, und zuletzt konnte ich es bei Dir in Kassel abschließen, gefördert durch Habichs erlesene Sammlung von Photographien nach den Handzeichnungen der alten Meister. So liegt es nun jetzt vor Dir, etwas anders, als es ursprünglich gedacht war. Was ist es und was will es?

Etwas weniger Bilderbeschreibung und Bilderkritik, als die Kunstgeschichten zu geben pflegen, dafür etwas mehr Geschichte, nicht sowohl Künstlerbiographie, die nicht durchaus zum Verständnis der Kunstwerke erforderlich ist, als vielmehr Geschichte der Zeit und ihrer Stimmungen, aus denen heraus die Kunstwerke geschaffen, unter denen sie zuerst genossen und beurteilt worden sind. Diese Art von Geschichte müssen wir zu kennen suchen, wenn wir die Kunstwerke verstehen wollen. Denn die meisten treten uns zuerst als geschichtlich bedingte Erscheinungen entgegen. Nur wenige wirken auf jeden Beschauer wie heute entstanden, weil sie vor seinen Augen den Charakter des Vergangenen verloren haben. Jene Art von Geschichte beruht ferner auf den Eigentümlichkeiten eines Landes und seiner einzelnen Landschaften. Daraus gehen aber auch die Künstler hervor, und es bilden sich Schulen, und selbst die stärksten Persönlichkeiten unter den Künstlern machen sich nicht ganz frei von dem Zusammenhange mit der Scholle, auf der sie geboren wurden, von den Einflüssen der Gesellschaft, unter der sie aufgewachsen sind. Springer bemerkt einmal, die Kunstgeschichte kenne nur Persönlichkeiten, in denen sich die herrschende Richtung typisch widerspiegele, oder die den Gang der Entwickelung beeinflußt hätten. Aber sie kennt doch auch Zustände, deren Physiognomie man nicht einzelnen Personen auf die Rechnung setzen kann. Sie führt ferner mit sich an Leistungen einen mittleren Durchschnitt, an dem man (man darf ihn nur nicht über das ihm zukommende Maß erhöhen) bisweilen besser erkennt, worauf eine Zeit hinauswill, als an den Spitzen und den großen Ereignissen. Dieses Zuständliche oder Geschichtliche soll also neben den leitenden Persönlichkeiten zur Geltung kommen. Dafür sind die toten Strecken vermieden, die in den Kunstgeschichten mit Namen ausgefüllt zu werden pflegen, mit denen die meisten von uns doch keine Vor-

stellung mehr verbinden. Die einzelnen Kapitel der Darstellung entsprechen einzelnen Landschaften und sind zugleich bestimmten einzelnen Künstlern gewidmet. Aber es sind keineswegs Künstlerbiographien. Wichtiger, als das äußere Leben, die sogenannte Biographie, ist die Charakteristik der Künstler als solcher, die mit auf dem Vergleichen beruht. Hierin ist mit Absicht weit gegangen und der Versuch gemacht worden, die einzelnen so scharf wie möglich hinzustellen. Besser zu viel Zeichnung als zu wenig. Das ist nun freilich Sache der persönlichen Auffassung, und dem Leser wird damit in jedem Falle ein bestimmter Standpunkt aufgenötigt. Wenn er sich dann durch Anschauung und abweichendes Urteil im einzelnen dagegen auflehnt, so hat die Methode ihre Aufgabe erfüllt.

Gießen, im Herbst 1897.

Die neue Auflage hat eine großenteils erneute Illustration erhalten, und durch die Verkleinerung der Abbildungen wurde soviel Raum gewonnen, daß der Text erheblich erweitert werden konnte. Vieles ist umgearbeitet, namentlich in den Abschnitten über die Pisaner, die giotteske Malerei, die älteren Venezianer, Lionardo da Vinci und Tizian. Das einzelne ist überall mehr ausgeführt, fehlerhaftes nach Kräften verbessert. Hier habe ich Herrn Pfarrer Haug in Untereisesheim (Württemberg) für manchen nützlichen Wink zu danken.

Die Überschrift des ersten Buches Vorrenaissance habe ich trotz dem Widerspruch eines einsichtigen Beurteilers nicht ändern wollen. Denn soviel ist doch klar: die in der eigentlich sogenannten Renaissance wirksamen Kräfte kündigen sich schon lange vorher deutlich genug an (I, S. 2. 15). Ich hätte sagen können „Vorzeichen der Renaissance". Aber was wäre damit gewonnen? Das Lebendige in der Geschichte hat überhaupt keine festen Grenzen. Die Rubriken macht sich erst der nachrechnende Verstand.

Der Standort der Kunstwerke ist möglichst kurz angegeben. Berlin, Dresden, London, Madrid, München, Neapel, Wien usw. bezeichnen jedesmal die Hauptsammlungen. Neben Louvre ist Paris entbehrlich. Doppelte Bezeichnung, Florenz, Akademie, steht, wo eine allein nicht genügen würde. Oft sind die Nummern hinzugefügt, um das Genannte gegen Verwechselung zu sichern. Diese notwendigen Äußerlichkeiten sollten dem Leser so bequem wie möglich gemacht werden.

So gebe ich die Arbeit aus der Hand, wie man einen guten Freund entläßt. So oft mir das Leben unfreundlich war, hat mich die Kunst bei sich aufgenommen. Sie hat mich zwar nicht leiten können, darin wird Goethe recht behalten müssen, aber etwas mehr als eine Begleiterin ist sie mir doch geworden. Und den Lesern, die sich zu diesen Büchern eingefunden, die sich brieflich oder gedruckt darüber geäußert haben, verdanke ich mehr als sie wissen. Mit so vielen zu sprechen und sich zu verstehen, wäre mündlich und persönlich ja niemals möglich gewesen.

Dresden, Frühling 1905.

R. P.



stellung mehr verbinden. Die einzelnen Kapitel der Darstellung entsprechen einzelnen Landschaften und sind zugleich bestimmten einzelnen Künstlern gewidmet. Aber es sind keineswegs Künstlerbiographien. Wichtiger, als das äußere Leben, die sogenannte Biographie, ist die Charakteristik der Künstler als solcher, die mit auf dem Vergleichen beruht. Hierin ist mit Absicht weit gegangen und der Versuch gemacht worden, die einzelnen so scharf wie möglich hinzustellen. Besser zu viel Zeichnung als zu wenig. Das ist nun freilich Sache der persönlichen Auffassung, und dem Leser wird damit in jedem Falle ein bestimmter Standpunkt aufgenötigt. Wenn er sich dann durch Anschauung und abweichendes Urteil im einzelnen dagegen auflehnt, so hat die Methode ihre Aufgabe erfüllt.

Gießen, im Herbst 1897.

Die neue Auflage hat eine großenteils erneute Illustration erhalten, und durch die Verkleinerung der Abbildungen wurde soviel Raum gewonnen, daß der Text erheblich erweitert werden konnte. Vieles ist umgearbeitet, namentlich in den Abschnitten über die Pisaner, die giotteske Malerei, die älteren Venezianer, Lionardo da Vinci und Tizian. Das einzelne ist überall mehr ausgeführt, fehlerhaftes nach Kräften verbessert. Hier habe ich Herrn Pfarrer Haug in Untereisesheim (Württemberg) für manchen nützlichen Wink zu danken.

Die Überschrift des ersten Buches Vorrenaissance habe ich trotz dem Widerspruch eines einsichtigen Beurteilers nicht ändern wollen. Denn soviel ist doch klar: die in der eigentlich sogenannten Renaissance wirksamen Kräfte kündigen sich schon lange vorher deutlich genug an (I, S. 2. 15). Ich hätte sagen können „Vorzeichen der Renaissance". Aber was wäre damit gewonnen? Das Lebendige in der Geschichte hat überhaupt keine festen Grenzen. Die Rubriken macht sich erst der nachrechnende Verstand.

Der Standort der Kunstwerke ist möglichst kurz angegeben. Berlin, Dresden, London, Madrid, München, Neapel, Wien usw. bezeichnen jedesmal die Hauptsammlungen. Neben Louvre ist Paris entbehrlich. Doppelte Bezeichnung, Florenz, Akademie, steht, wo eine allein nicht genügen würde. Oft sind die Nummern hinzugefügt, um das Genannte gegen Verwechselung zu sichern. Diese notwendigen Äußerlichkeiten sollten dem Leser so bequem wie möglich gemacht werden.

So gebe ich die Arbeit aus der Hand, wie man einen guten Freund entläßt. So oft mir das Leben unfreundlich war, hat mich die Kunst bei sich aufgenommen. Sie hat mich zwar nicht leiten können, darin wird Goethe recht behalten müssen, aber etwas mehr als eine Begleiterin ist sie mir doch geworden. Und den Lesern, die sich zu diesen Büchern eingefunden, die sich brieflich oder gedruckt darüber geäußert haben, verdanke ich mehr als sie wissen. Mit so vielen zu sprechen und sich zu verstehen, wäre mündlich und persönlich ja niemals möglich gewesen.

Dresden, Frühling 1905.

R. P.



Inhalt des ersten Bandes.

Berichtigung.

*) S. 217 auf der Tabelle der Brancaccifresken sind die vier Nummern der Abbildungen nach Masaccio verdruckt. Es sollte heißen:

1. Abb. 131.	2. Abb. 129.
4. Abb. 132.	9. Abb. 130.

Drittes Buch. Der Norden Italiens bis auf Tizian. S. 353—478.

Erstes Buch

Die Vorrenaissance

Die Bildhauer von Pisa
Giotto und sein Kreis

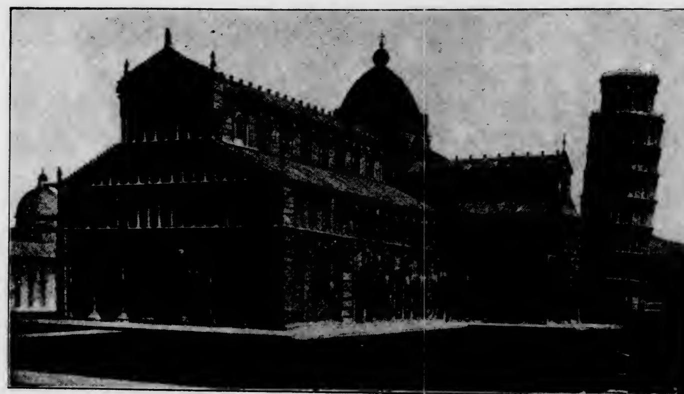


Abb. 1. Dom und Glockenturm in Pisa.

1. Die Bildhauer von Pisa.

Allgemeines. Romanische Kirchen in Italien. Die Bildhauerschule von Pisa. Anfänge der Gotik. Plastik in Florenz: Andrea Pisano (Giotto) und Orcagna. Bildhauer von Siena. Skulpturen am Dom von Orvieto.

Von den beiden im engeren Sinne bildenden Künsten ist die Malerei die Kunst unseres heutigen Lebens. Die Plastik hat ihre größte Bedeutung im Altertum gehabt und bei den Griechen eine Höhe und zugleich durch ihre allgemeine Verbreitung eine Herrschaft erreicht, die sie nach menschlichem Ermessen nicht wieder einnehmen wird. Für den modernen Menschen steht sie erst in zweiter Reihe, wenn sie es auch bisweilen in den neueren Zeiten, sei es in einzelnen Männern, wie Michelangelo, sei es in ganzen Schulen, wie hundert Jahre vor ihm in Italien, zu ganz hervorragenden Leistungen gebracht hat. Die Malerei in dem Sinne, wie wir sie fassen und wie sie noch für die heutige Welt Interesse und Bedeutung hat, beginnt in Italien und mit Giotto. Aber wie die Bildhauerkunst überhaupt in der Weltgeschichte älter ist als die Malerei, so tritt sie auch bei einigen Völkern und in einzelnen Perioden — nicht bei allen, z. B. nicht in den Niederlanden oder in Spanien — früher auf und übernimmt gewissermaßen die Führung. An ihr lernt dann die Malerei, bis sie selbständig wird. So ist es vor allem in Italien gewesen. Die italienischen Maler könnten wir gar nicht verstehen und würdigen, wenn wir nicht die Bildhauer, die ihnen

vorausgingen, kennen zu lernen suchten. Fünfzig Jahre aber bereits vor Giotto blüht in Pisa eine Schule von Bildhauern. Sie hat nicht nur auf Giotto eingewirkt, sondern sie gewinnt auch Einfluß über ganz Italien und hält sich bis in ihre Ausläufer hundert Jahre lang, 1250 bis 1350. Ihr Begründer ist Niccolò Pisano.

Seine persönliche Richtung, die sich sehr deulich schon von der seines Sohnes Giovanni unterscheidet, hat man als eine Vorrenaissance bezeichnet. Also was erst später um 1400 in Florenz als eigentlich so genannte Renaissance auftritt und von da sich weiter ausbreitet, das soll nach der Meinung dieses Ausdrucks hier in Pisa bereits hundertundfünfzig Jahre früher zuerst entstanden sein, um bald wieder zurückgedrängt zu werden, bis es sich seit 1400 in Florenz wieder einstellt und dann dauernd behauptet.

Beide Künste, die Plastik sowohl wie die Malerei, treten in der Geschichte überall zunächst im Gefolge der Baukunst auf. Bei unserem heutigen Staffeleibilde denkt man nicht mehr an diese Abhängigkeit, die man in der Wandmalerei sogar noch äußerlich erkennt. Die Plastik zeigt das noch deutlicher. Denn die bei uns üblichste unter ihren scheinbar selbständigen Aufgaben, das Denkmal, erscheint manchmal geradezu als eine Art Architektur und ist jedenfalls immer noch tektonisch, wie man es nennt, gebunden. Von Haus aus war aber die Unselbständigkeit noch größer, und auf den Anfangsstufen tritt die plastische Kunst — wie auch die Malerei — nur als Dekoration des Bauwerks auf. Was noch auf den Höhepunkten der Skulptur die Architektur für ihre einstige Dienerin oder Begleiterin bedeutet, sieht man an den Bildwerken der griechischen Tempel oder an den besten und vollendetsten Statuen einer französisch-gotischen Kathedrale. So könnten wir auch der frühesten Erscheinung auf dem Gebiete der italienischen Plastik, eben dieser Schule des Niccolò Pisano, gar nicht gerecht werden, wenn wir den Boden nicht kennten, den ihr die Architektur in Italien vorher bereitet hat.

Wie also stand es in Italien mit der Architektur, als Niccolò in Pisa auftrat? Vor allen Dingen sehr verschieden in den einzelnen Provinzen, je nach dem Gange und dem Ergebnis ihrer Sondergeschichte. Wir erhalten deswegen kein einheitliches Bild. Wir finden keine so mächtig bestimmenden Baugedanken, wie sie im Norden die beiden großen nationalen Baustile ausdrücken, der romanische in Deutschland, der gotische in Frankreich. Denn gegenüber diesen gewaltigen, trotzig aufsteigenden und auf die kleine Welt zu ihren Füßen herabblickenden Denkmälern, zu deren Erschaffung

es jedesmal der Bändigung eines ganzen Heeres von Kräften bedurfte, erscheint doch alle gleichzeitige Plastik oder Malerei wie ein bloßes Spielwerk. Diese nordischen Kirchen sind aber auch geschichtlich aus ihrer Zeit hervorgewachsen, wie nur je ein Erzeugnis der Kunst. In Deutschland wird die altchristliche, auf Pfeilern ruhende Basilika mit flacher Decke seit dem Jahre 1000 allmählich in den romanischen Kirchenbau hinübergeführt. Die niederdeutschen Kirchen in den Stammlanden des sächsischen Kaiserhauses erinnern noch mehr an die ältere Form. Die Decke bleibt meist noch flach, die Obermauern zwischen Mittel- und Seitenschiff werden von Säulen und Pfeilern abwechselnd getragen. Diese Kirchen sind einfacher in der Konstruktion und bescheiden in der Abmessung. Am Rhein dagegen steigen unter den fränkischen Kaisern prächtige Kirchen empor: die Dome von Speier, Mainz und Worms, die Abteikirche zu Laach und die romanischen Kirchen Kölns. Hier finden wir sowohl die Pfeilerstützung wie die Wölbung vollständig durchgeführt. Die räumliche Ausdehnung ist so groß, daß die Konstruktion sich imposant entfalten kann. Diese ist die Hauptsache. Alles Dekorative bleibt dahinter angemessen zurück. Erst später kommen die reichen Portale und dazu der weitere Figurenschmuck, wie an den Domen von Bamberg und Naumburg oder an der Goldenen Pforte zu Freiberg. Der echte frühe romanische Stil in Deutschland wirkt zuerst fast nur durch seine Verhältnisse.

Diesen Baustil hat auch Italien mitgemacht, aber nicht der Süden: Neapel und Sizilien. Diese Gebiete scheiden, sobald die Kultur des Abendlandes ihre moderne Gestalt anzunehmen beginnt, aus der Kunstentwickelung völlig aus. Die Natur spendet ihnen ihre Gaben, wie vor zweitausend Jahren, aber mit der Geschichte ist es vorbei. Sie hatten ihre Blüte vor unserer Zeitrechnung, ja noch vor dem Römerreiche, zur Zeit der griechischen Kolonien. Damals war man in Unteritalien bald weiter und man lebte dort reicher und schöner als im griechischen Mutterlande. Dann unterwarfen die Römer diese gesegneten Landstriche und genossen ihre Früchte jahrhundertelang. Darauf kam Unteritalien unter die byzantinische Herrschaft und in Verkehr mit Konstantinopel, und vieles erhielt nun ein morgenländisches Aussehen. Die Araber setzten von Afrika herüber und erfüllten Sizilien. Was sie gebaut haben, ist bis auf ganz geringe Überbleibsel verschwunden. Aber von dem behaglichen Reichtum, mit dem sie sich dort einbetteten, von dem Wohlleben und von allen den feineren geistigen Genüssen der vorgeschrittenen Kultur des Islams nahm dann wiederum ein

neues Geschlecht Besitz, die Normannenkönige, stark und kriegerisch, zugleich aber beflissen, das Leben auch im Frieden auszukosten. Die Normannenzeit hat ja in Palermo glänzende Bauwerke hinterlassen, Zeugen einer in ihrer Art einzig dastehenden Kultur in unserem Abendlande, und wir kennen diese Kultur genügend, um sagen zu können, daß das Leben der feinen Gesellschaft an diesem Fürstenhofe damals im 12. Jahrhundert im Abendlande wohl kaum noch seinesgleichen hatte. Aber das darf doch nicht täuschen über den wahren Wert dieser hoch scheinenden Bildung. Sie ist äußerer Glanz, im Volke ruht sie nicht. Wie hätte auch ein Volkstum sich kräftig und für die Weiterentwickelung der Kultur maßgebend erhalten können, wo die Herren so oft wechselten, immer neues brachten und das Vorgefundene in Staat und Gesellschaft und in materiellen Dingen nur zu ihrem Gefallen ausnutzten! Wo kein Volk ist, da ist auch keine Kunst, die lebendig weiter wirken kann, wenn ihre Trümmer den Späteren auch noch so glänzend scheinen. Auf diesem Boden und mit den Überbleibseln dieses einstmals so reichen Lebens haben sich dann noch einmal unser Kaiser Friedrich II. und die spanischen Aragonesen häuslich eingerichtet. Die schaffende Kraft des Landes war jedoch erschöpft, und diese letzten Herren haben ihm nichts neues mehr gebracht, aber es war noch genug da zum Weiterleben, und dieses Hofhalten mit Dichtern und Sängern und mit Künsten und Wissenschaften, dieser Zustand eines selbstverständlichen, anspruchsvollen höheren Genießens hat unter den Zeitgenossen manchen Blick des Neides auf sich gezogen und manches Zeugnis der Bewunderung auf die Nachwelt gebracht.

Das „Königreich beider Sizilien“ hat längst zu leben aufgehört. Die äußeren Reste seines einstigen wechselvollen Lebens, mannigfaltig an sich und vielfach fremdartig gegenüber dem, was man sonst für italienisch ansieht, üben auf den Besucher immer noch den alten Zauber. Er sieht neben den griechischen Tempelsäulen und der altchristlichen Basilika die byzantinischen Kirchen und Klöster, er findet neben maurischen Arabesken Bronzeguß und Email aus Konstantinopel oder bunte Marmormosaik, wie sie die „Kosmaten“ aus dem römischen Gebiet gebracht hatten. Sogar gotische Kirchen und gotische Grabmäler haben noch zuletzt die Könige aus dem Hause Anjou auf burgundische Weise in Neapel aufgeführt. Aber so originell dem Betrachtenden dieses bunteste aller Bilder aus dem großen Buche der italienischen Kunstgeschichte erscheinen mag, wirklich originell, d. h. am Orte haftend und fähig weiter zu wachsen war hier nichts. Kein architektonischer Gedanke ist von Unteritalien ausgegangen, wenn wir von jenen Normannenbauten absehen, kein großes Bauwerk und keine eigentümliche Schöpfung eines Bildhauers hat sich aus den Zeiten nach dem klassischen Altertum dort erhalten, kein bedeutender Maler ist in der neueren Zeit aus Neapel oder Sizilien hervorgegangen. Beide Länder haben, wenn man die Kunstgeschichte fragt, fortan nur empfangen, nicht gegeben. Legenden und Lügen der örtlichen Berichterstatter haben die Leere mit Truggestalten und mit nie geschehenen Ereignissen ausgefüllt. Aber die historische Kritik hat an dieser Art von Lokalüberlieferung längst ihr Werk getan, und unsere geschichtliche Darstellung hat diese Landschaften nur noch vorübergehend zu berühren.

Gehen wir weiter nach dem Norden hin, so bietet uns auch Rom auf dieser Stufe der baulichen Entwickelung noch nichts. Die antike Kunst in ihren Nachwirkungen war zu mächtig, und zu großen Bauwerken war neben den altchristlichen Basiliken kein Bedürfnis. Ganz im Norden dagegen ist der Markusdom von Venedig zwar in gewissem Sinne eine romanische Kirche, aber er ist doch wesentlich unter byzantinischem Einflusse gebaut und äußerlich ausgestattet. Das Hauptgebiet eines nordischen Baustils ist die Lombardei mit ihren zahlreichen Kirchen, allen voran S. Ambrogio in Mailand, einst von dem h. Ambrosius gegründet, die jetzige dreischiffige Pfeilerbasilika ohne Querhaus seit 1117. Diese Gegend hat sogar an dem Hauptproblem der romanischen Bauweise, der Einwölbung, einen selbständigen Anteil; wenigstens läßt sich nicht entscheiden, ob hier oder am deutschen Mittelrhein früher die flache Decke durch das Gewölbe ersetzt worden ist. Auch die an den rheinischen Kirchen üblichen Bogenfriese und Zwerggalerien finden wir an den lombardischen Fassaden zu einer außerordentlich reichen Wirkung gebracht. Aber nun unterscheidet sich dieser italienische romanische Kirchenbau doch in seiner ganzen äußeren Erscheinung wesentlich von unserem deutschen. Die Türme fehlen oder sind mit dem Langhause nicht einheitlich verbunden. Dafür drängt sich die Fassade gern selbständig vor, sie drückt nicht, wie in Deutschland, als Einkleidung die Konstruktion des Langhauses aus, sondern sie ist oft nur eine für den Baugedanken gleichgiltige Wand, ein Raum zur Aufnahme von weiterem architektonischem oder figürlichem Schmuck, der mit dem klaren Ausdrucke einer einfachen romanischen Fassade im Norden manchmal kaum noch Ähnlichkeit hat.

Wir kommen nun nach Toskana. Neben der Lombardei und der venezianischen Ebene haben wir in diesem Lande den wichtigsten Mittelpunkt

für die italienische Kunst der neueren Zeit. Gegenüber Rom und dem Süden, wo die nunmehr abgeschlossene Kultur des Altertums sich einst entfaltete, haben wir in diesen drei großen Gebieten noch vielfach neues Land und unerschöpften Boden. Das Antlitz Venedigs ist dem Meere und der Welt des Ostens zugewandt. Die gallischen Bewohner der oberen Po-Landschaft sind niemals vollständig romanisiert worden. Sie unterhielten immer die Verbindung mit dem französischen und deutschen Norden und haben von daher Zuzug erhalten. Im frühen Mittelalter erhebt sich dort das kräftige Langobardenreich. So hat auch Toskana innerhalb des alten römischen Reiches die Eigenart seines Stammes durch die ganze Geschichte hindurch sich bewahrt. Nur schwer und langsam und am Ende auch nur äußerlich sind einst die Etrusker von den Römern unter das Joch ihrer Herrschaft gezwungen worden. Und wie die unzerstörbaren Überreste der festen Bergstädte und Burgen Toskanas dem Lande noch heute sein charakteristisches Aussehen geben, so hat sich auch das Volkstum hier kräftig und eigentümlich das Mittelalter hindurch erhalten. Sprache und Literatur des modernen Italiens sind ja von Toskana ausgegangen. Große Städte erhoben sich auf antiken Gründungen, — Pisa, Florenz, Siena — dazu viele kleinere, und alle mit einem natürlich abgegrenzten Hinterlande bildeten ebensoviele größere und kleinere Mittelpunkte eines in Staat und Kultur kräftigen und aussichtsreichen Lebens.

Hier in Toskana treffen wir nun auch wieder auf hervorragende Denkmäler der romanischen Architektur. Sie sind durch gemeinsame Züge untereinander zu einer großen landschaftlichen Gruppe verbunden. Das Gewölbe hat nicht die Bedeutung wie in der Lombardei, aber dafür ist die äußere Dekoration viel prächtiger. Unter allen Städten voran steht Pisa mit seinem auch für nordische Raumverhältnisse ansehnlichen*) Dom aus dem 11. Jahrhundert, dem das folgende dann in gleichem Stil eine Taufkirche und den berühmten schiefen Glockenturm hinzufügte, eine Baugruppe auf einem großen, freien Platze von einer Harmonie der Wirkung, wie sie Italien nicht zum zweitenmal aufweist. Sie ist der stolze künstlerische Ausdruck eines mächtig emporstrebenden Gemeinwesens, das damals neben Venedig die erste Stelle einnahm. Denn Florenz, das bald mit Pisa in Wettkampf treten, und auch im politischen Leben die Führung von Toskana übernehmen

*) Man kann etwa an die Dome von Bamberg oder Freiburg denken. Länge und Breite entsprechen einander annähernd dort und hier; das Mittelschiff ist in Pisa höher.

sollte, stand noch zurück, und vollends in der Kunst hatte Pisa noch lange unbestritten den Vorrang. Pisa war wie Genua durch die Kreuzzüge in die Höhe gekommen. Nur diese großen italienischen Seestädte hatten damals in Europa Schiffe genug, um die abendländischen Ritter hinüberzubringen und ihre Bewegungen von der See aus zu unterstützen, ihre Verbindung mit der Heimat zu sichern. Pisa allein verfügte im ersten Kreuzzuge, wo Frankreich und England noch keine nennenswerten Flotten hatten, über mehr als hundert Schiffe, und das pisanische Handelsstatut von 1075 hatte als Vorbild Ruf in den Handelsstädten des Nordens und des Orients. Politisch hielt die Stadt immer zu den Kaisern, während Florenz guelfisch war. Ihr glückte alles, bis sie nach einer Niederlage zur See ihre Flotte an die Genuesen verlor (1284). Aber das war erst der Anfang vom Ende, denn gerade in diese Zeit fällt noch die Blüte der pisanischen Bildhauerei, die uns gleich beschäftigen wird.

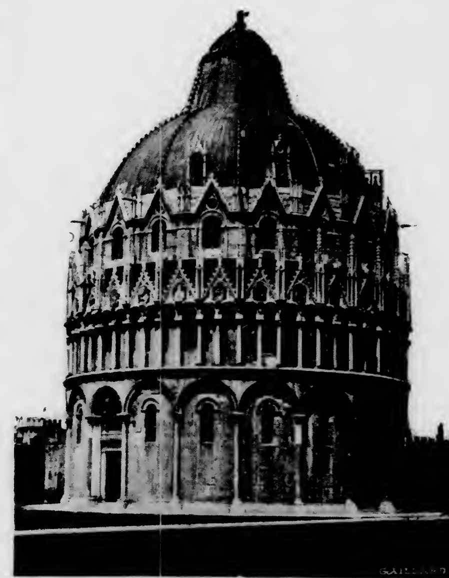


Abb. 2. Die Taufkirche in Pisa.

Hier also in Pisa wurde seit 1063 jener Dom gebaut und 1118 geweiht, eine fünfschiffige Basilika, zum teil aus antiken Werkstücken aufgeführt und außen bedeckt mit edelstem weißem und farbigem Marmor (Abb. 1). Das Langhaus durchkreuzt ein Querhaus von drei Schiffen. Über der Kreuzung liegt eine ovale Kuppel. Die Mittelschiffe sind flach gedeckt und nur die niedrigeren Seitenschiffe überkreuz gewölbt. Die äußere Dekoration nicht nur der Vorderfassade — mit ihren vier Reihen von Säulenarkaden übereinander —, sondern auch der Seiten zeigt deutlich mit einem antiken Raumgefühl die Anordnung der inneren Räume an, und ihre Pracht wirkt unvergleichlich durch die Menge der Teile und den Glanz des Stoffes in

für die italienische Kunst der neueren Zeit. Gegenüber Rom und dem Süden, wo die nunmehr abgeschlossene Kultur des Altertums sich einst entfaltete, haben wir in diesen drei großen Gebieten noch vielfach neues Land und unerschöpften Boden. Das Antlitz Venedigs ist dem Meere und der Welt des Ostens zugewandt. Die gallischen Bewohner der oberen Po-Landschaft sind niemals vollständig romanisiert worden. Sie unterhielten immer die Verbindung mit dem französischen und deutschen Norden und haben von daher Zuzug erhalten. Im frühen Mittelalter erhebt sich dort das kräftige Langobardenreich. So hat auch Toskana innerhalb des alten römischen Reiches die Eigenart seines Stammes durch die ganze Geschichte hindurch sich bewahrt. Nur schwer und langsam und am Ende auch nur äußerlich sind einst die Etrusker von den Römern unter das Joch ihrer Herrschaft gezwungen worden. Und wie die unzerstörbaren Überreste der festen Bergstädte und Burgen Toskanas dem Lande noch heute sein charakteristisches Aussehen geben, so hat sich auch das Volkstum hier kräftig und eigentümlich das Mittelalter hindurch erhalten. Sprache und Literatur des modernen Italiens sind ja von Toskana ausgegangen. Große Städte erhoben sich auf antiken Gründungen, — Pisa, Florenz, Siena — dazu viele kleinere, und alle mit einem natürlich abgegrenzten Hinterlande bildeten ebensoviele größere und kleinere Mittelpunkte eines in Staat und Kultur kräftigen und aussichtsreichen Lebens.

Hier in Toskana treffen wir nun auch wieder auf hervorragende Denkmäler der romanischen Architektur. Sie sind durch gemeinsame Züge untereinander zu einer großen landschaftlichen Gruppe verbunden. Das Gewölbe hat nicht die Bedeutung wie in der Lombardei, aber dafür ist die äußere Dekoration viel prächtiger. Unter allen Städten voran steht Pisa mit seinem auch für nordische Raumverhältnisse ansehnlichen*) Dom aus dem 11. Jahrhundert, dem das folgende dann in gleichem Stil eine Taufkirche und den berühmten schiefen Glockenturm hinzufügte, eine Baugruppe auf einem großen, freien Platze von einer Harmonie der Wirkung, wie sie Italien nicht zum zweitenmal aufweist. Sie ist der stolze künstlerische Ausdruck eines mächtig emporstrebenden Gemeinwesens, das damals neben Venedig die erste Stelle einnahm. Denn Florenz, das bald mit Pisa in Wettkampf treten, und auch im politischen Leben die Führung von Toskana übernehmen

*) Man kann etwa an die Dome von Bamberg oder Freiburg denken. Länge und Breite entsprechen einander annähernd dort und hier; das Mittelschiff ist in Pisa höher.

sollte, stand noch zurück, und vollends in der Kunst hatte Pisa noch lange unbestritten den Vorrang. Pisa war wie Genua durch die Kreuzzüge in die Höhe gekommen. Nur diese großen italienischen Seestädte hatten damals in Europa Schiffe genug, um die abendländischen Ritter hinüberzubringen und ihre Bewegungen von der See aus zu unterstützen, ihre Verbindung mit der Heimat zu sichern. Pisa allein verfügte im ersten Kreuzzuge, wo Frankreich und England noch keine nennenswerten Flotten hatten, über mehr als hundert Schiffe, und das pisanische Handelsstatut von 1075 hatte als Vorbild Ruf in den Handelsstädten des Nordens und des Orients. Politisch hielt die Stadt immer zu den Kaisern, während Florenz guelfisch war. Ihr glückte alles, bis sie nach einer Niederlage zur See ihre Flotte an die Genuesen verlor (1284). Aber das war erst der Anfang vom Ende, denn gerade in diese Zeit fällt noch die Blüte der pisanischen Bildhauerei, die uns gleich beschäftigen wird.

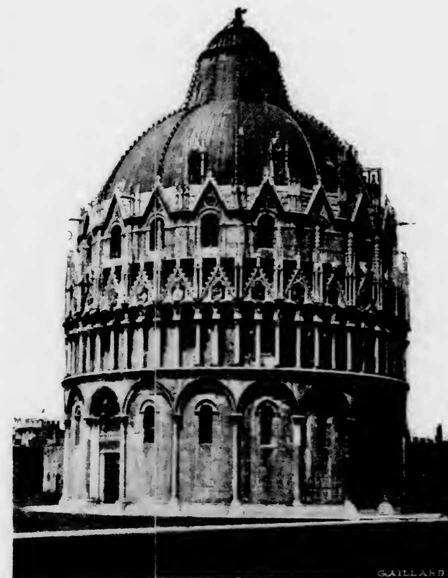


Abb. 2. Die Taufkirche in Pisa.

Hier also in Pisa wurde seit 1063 jener Dom gebaut und 1118 geweiht, eine fünfschiffige Basilika, zum teil aus antiken Werkstücken aufgeführt und außen bedeckt mit edelstem weißem und farbigem Marmor (Abb. 1). Das Langhaus durchkreuzt ein Querhaus von drei Schiffen. Über der Kreuzung liegt eine ovale Kuppel. Die Mittelschiffe sind flach gedeckt und nur die niedrigeren Seitenschiffe überkreuz gewölbt. Die äußere Dekoration nicht nur der Vorderfassade — mit ihren vier Reihen von Säulenarkaden übereinander —, sondern auch der Seiten zeigt deutlich mit einem antiken Raumgefühl die Anordnung der inneren Räume an, und ihre Pracht wirkt unvergleichlich durch die Menge der Teile und den Glanz des Stoffes in

den einzelnen Werkstücken. Ein so großes Werk mit seiner langen Bauzeit mußte eine Schule für ganze Geschlechter von Architekten und Steinmetzen werden. So sehen wir denn auch, daß, je weiter der Bau vorrückt, die Formen edler, einfacher, reiner werden. Die Taufkirche wird 1153 gegründet und bis auf die äußere Ausstattung in etwa zwölf Jahren beinahe vollendet (Abb. 2); der Innenraum reicht allerdings nicht an die Schönheit des älteren Baptisteriums in Florenz, dessen vollendeten Kuppelbau, ungeteilt und von keiner Säule getragen, Brunelleschi vor sich hatte, als er seine Domkuppel erfand. In Pisa haben wir ein von Pilastern und Säulen gestütztes, in der Peripherie flaches Dach, über dessen Mitte steil ein spitzes Kegelgewölbe aufsteigt. Die äußere rundliche Schutzkuppel und das störende gotische Fialenwerk sind Zutaten des 14. Jahrhunderts. Der innere zweigeschossige Mauerkörper ist äußerlich von drei Säulenreihen umkleidet. Und der im Grundriß runde Glockenturm von Pisa mit seinen ringsumlaufenden Galerien, in denen die Schwere des Mauerwerks verschwunden scheint (gegründet 1174), ist der schönste Turm eines italienischen Kirchenbaues. Die besondere Merkwürdigkeit dieses Campanile, seine starke Neigung nach Süden, entstand durch eine Senkung des Fundaments im Anfange des Aufbaues, dem mußte nun durch Verlängerung der Teile an dieser Seite Rechnung getragen werden. Nach der dritten Galerie stockte der Bau. Die nächsten drei setzte nach sechzig Jahren ein anderer Baumeister auf, und erst 1350 wagte sich ein dritter an das oberste, stark eingezogene Geschoß mit der Glockenstube.

Die Werkstücke zu diesen Gebäuden waren, wie bemerkt, zum teil antik, und an das klassische Altertum erinnert überhaupt in seinen Formen dieser Stil weit mehr als der romanische Stil des Nordens. Das Antike in den einzelnen Baugliedern bestimmt durch die Dekoration den Ausdruck des Ganzen so sehr, daß, wer nur nordische Bauten kennt und diesen Dom mit seinem Glockenturm zum erstenmal sieht, meinen müßte, er hätte eine das Altertum erneuernde künstlerische Aufgabe vor sich oder einen besonders kräftig an das Altertum anklingenden Abschluß der altchristlichen Basilika, die ja aus dem Altertume herkam. Das legt uns wohl einen Vergleich dieser Baugruppe von Pisa mit den großen griechischen Tempelbauten nahe. Fern von Rom, wo die Trümmer der antiken Kunst hoch liegen, erhebt sich in Pisa ein Denkmal neuer Zeit, imposant durch seine Größe und ausgeführt mit einem geläuterten Geschmack, der das Alte, wo es taugt, wirksam benutzt hat. Wenn wir von den Bauwerken Ravennas

am anderen, östlichen Meere absehen, so ist doch wohl in diesen drei Gebäuden Pisas zum erstenmal seit den Tagen des Altertums auf dem Boden Italiens etwas entstanden, was sich mit der antiken Architektur messen kann. Dieser Eindruck mußte sich vollends der nachdenkenden Menschen bemächtigen, die die Werke entstehen sahen, und er mußte dann auf solche weiter wirken, die, wie Niccolò Pisano, bald nach ihnen kamen. Wir wissen, daß zu Niccolòs Zeit in Pisa Reste aus dem Altertum: etruskische Aschenkisten,

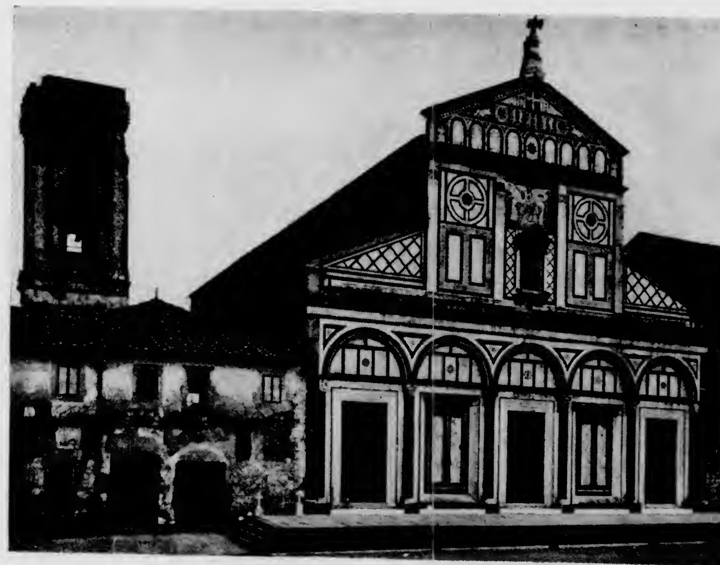


Abb. 3. S. Miniato al Monte bei Florenz.

griechische und römische Sarkophage und Reliefs gesammelt und mit auszeichnender Vorliebe betrachtet wurden. Aber hier in diesen Bauwerken war doch etwas neues geschaffen worden, was nicht bloß auf Sammeln und Nachahmen beruhte. An den Portalen des Baptisteriums finden wir dann auch noch Reliefs mit menschlichen Figuren, deren Stil schon freier und natürlicher ist als der byzantinische: Halbfiguren von Christus, Maria, Evangelisten u. s. w., Szenen aus dem Leben des Täufers und Monatsbilder in kleinen Feldern, alles am östlichen Hauptportal. Es sind bescheidene Anfänge, aber sie zeigen, daß es schon vor Niccolò in Pisa auch Skulpturen gegeben hat.

den einzelnen Werkstücken. Ein so großes Werk mit seiner langen Bauzeit mußte eine Schule für ganze Geschlechter von Architekten und Steinmetzen werden. So sehen wir denn auch, daß, je weiter der Bau vorrückt, die Formen edler, einfacher, reiner werden. Die Taufkirche wird 1153 gegründet und bis auf die äußere Ausstattung in etwa zwölf Jahren beinahe vollendet (Abb. 2); der Innenraum reicht allerdings nicht an die Schönheit des älteren Baptisteriums in Florenz, dessen vollendeten Kuppelbau, ungeteilt und von keiner Säule getragen, Brunelleschi vor sich hatte, als er seine Domkuppel erfand. In Pisa haben wir ein von Pilastern und Säulen gestütztes, in der Peripherie flaches Dach, über dessen Mitte steil ein spitzes Kegelgewölbe aufsteigt. Die äußere rundliche Schutzkuppel und das störende gotische Fialenwerk sind Zutaten des 14. Jahrhunderts. Der innere zweigeschossige Mauerkörper ist äußerlich von drei Säulenreihen umkleidet. Und der im Grundriß runde Glockenturm von Pisa mit seinen ringsumlaufenden Galerien, in denen die Schwere des Mauerwerks verschwunden scheint (gegründet 1174), ist der schönste Turm eines italienischen Kirchenbaues. Die besondere Merkwürdigkeit dieses Campanile, seine starke Neigung nach Süden, entstand durch eine Senkung des Fundaments im Anfange des Aufbaues, dem mußte nun durch Verlängerung der Teile an dieser Seite Rechnung getragen werden. Nach der dritten Galerie stockte der Bau. Die nächsten drei setzte nach sechzig Jahren ein anderer Baumeister auf, und erst 1350 wagte sich ein dritter an das oberste, stark eingezogene Geschoß mit der Glockenstube.

Die Werkstücke zu diesen Gebäuden waren, wie bemerkt, zum teil antik, und an das klassische Altertum erinnert überhaupt in seinen Formen dieser Stil weit mehr als der romanische Stil des Nordens. Das Antike in den einzelnen Baugliedern bestimmt durch die Dekoration den Ausdruck des Ganzen so sehr, daß, wer nur nordische Bauten kennt und diesen Dom mit seinem Glockenturm zum erstenmal sieht, meinen müßte, er hätte eine das Altertum erneuernde künstlerische Aufgabe vor sich oder einen besonders kräftig an das Altertum anklingenden Abschluß der altchristlichen Basilika, die ja aus dem Altertume herkam. Das legt uns wohl einen Vergleich dieser Baugruppe von Pisa mit den großen griechischen Tempelbauten nahe. Fern von Rom, wo die Trümmer der antiken Kunst hoch liegen, erhebt sich in Pisa ein Denkmal neuer Zeit, imposant durch seine Größe und ausgeführt mit einem geläuterten Geschmack, der das Alte, wo es taugt, wirksam benutzt hat. Wenn wir von den Bauwerken Ravennas

am anderen, östlichen Meere absehen, so ist doch wohl in diesen drei Gebäuden Pisas zum erstenmal seit den Tagen des Altertums auf dem Boden Italiens etwas entstanden, was sich mit der antiken Architektur messen kann. Dieser Eindruck mußte sich vollends der nachdenkenden Menschen bemächtigen, die die Werke entstehen sahen, und er mußte dann auf solche weiter wirken, die, wie Niccolò Pisano, bald nach ihnen kamen. Wir wissen, daß zu Niccolòs Zeit in Pisa Reste aus dem Altertum: etruskische Aschenkisten,

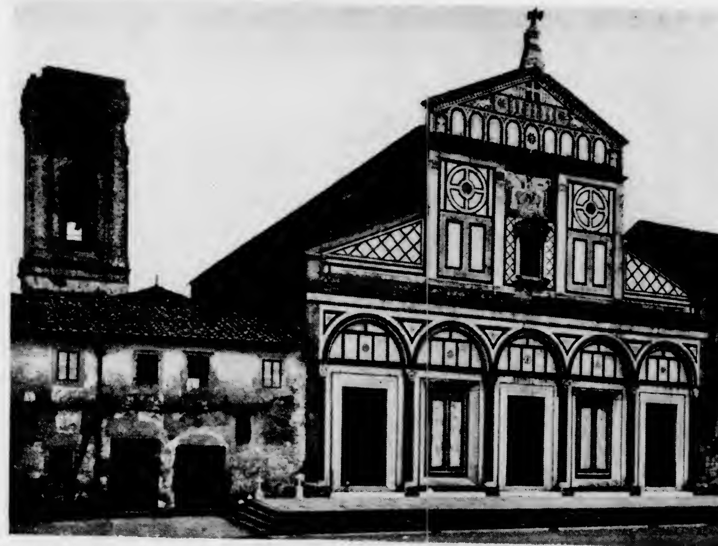


Abb. 3. S. Miniato al Monte bei Florenz.

griechische und römische Sarkophage und Reliefs gesammelt und mit auszeichnender Vorliebe betrachtet wurden. Aber hier in diesen Bauwerken war doch etwas neues geschaffen worden, was nicht bloß auf Sammeln und Nachahmen beruhte. An den Portalen des Baptisteriums finden wir dann auch noch Reliefs mit menschlichen Figuren, deren Stil schon freier und natürlicher ist als der byzantinische: Halbfiguren von Christus, Maria, Evangelisten u. s. w., Szenen aus dem Leben des Täufers und Monatsbilder in kleinen Feldern, alles am östlichen Hauptportal. Es sind bescheidene Anfänge, aber sie zeigen, daß es schon vor Niccolò in Pisa auch Skulpturen gegeben hat.

Ehe wir aber sehen, wie Niccolò zu seinem Ruhme kam, folgen wir der romanischen Architektur noch etwas weiter durch Toskana. Die Klosterkirche S. Miniato al Monte bei Florenz (Abb. 3) ist, wie wir jetzt wissen, erheblich älter als der Dom von Pisa, schon 1018 geweiht und in allem wesentlichen noch im Laufe des 11. Jahrhunderts ausgebaut. Ein kleines Wunderwerk von Harmonie, der Räume sowohl wie der Außendekoration. Sie hat nur drei Schiffe: die seitlichen sind flach gedeckt, das mittlere aber hat ein offenes Sparrendach, das auf zwei Querbogen über je zwei Pfeilern ruht. Auch die Fassade ist einfacher als die des Doms von Pisa: unten Halbsäulen mit Blendbogen, oben (der Achsenteilung des Erdgeschosses nicht streng entsprechend) flache Pilaster mit geradem Gesims, darüber ein Giebel. Die Zierformen treten nicht plastisch hervor wie in Pisa; zwischen Halbsäulen und Pilastern liegen farbige Marmorplatten und verbinden sich zu schlichten, angenehm wirkenden Flächenmustern. Klar und deutlich sind darin die Innenräume ausgedrückt. Diese Ruhe und Klarheit der Disposition erinnert uns wieder an antike Werke. Wir möchten meinen, wir wären dem Altertum noch ganz nahe, oder doch, wir hätten eine viel spätere Renaissance vor uns, die bereits unmittelbar aus dem Altertum entlehnt, wie es bald Leon Battista Alberti tat. Aber das Schöne, welches in seinem einfachen Ausdrucke der Antike ebenbürtig ist, ohne doch von ihr entlehnt zu sein, entsteht hier über dreihundert Jahre vor der gewöhnlich so genannten Renaissance.

Nach Pisa haben sich dann die romanischen Kirchen der kleineren Nachbarstädte Lucca und Pistoja gerichtet: dort der Dom S. Martino (Abb. 4), S. Michele und andere, hier S. Giovanni Fuorcivitas, S. Andrea, S. Bartolommeo, auch der Dom. Es sind das nur einige Beispiele unter vielen ihresgleichen. In der Anordnung und dem rein Architektonischen sowohl wie in der Anwendung der Zierformen stehen alle diese hinter dem Dome von Pisa oder der Kirche von S. Miniato erheblich zurück. Ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte haben sie durch etwas ganz anderes bekommen. Wir finden namentlich in Lucca viele antike Säulen und sonstige antike Zierstücke vermauert und überhaupt an Fassaden und Vorhallen einen übermäßigen Reichtum von Zierformen verschwendet. Dadurch ist die Wirkung des Bauwerks beeinträchtigt und der Stil oft geschmacklos verzerrt worden. Aber in diesem unpassenden Überflusse hat sich auch früh eine Plastik entwickelt, die außen die Kirchen dekoriert und in ihrem Innern mancherlei kleine Erzeugnisse zurückgelassen hat. Diese an sich wenig erfreu-

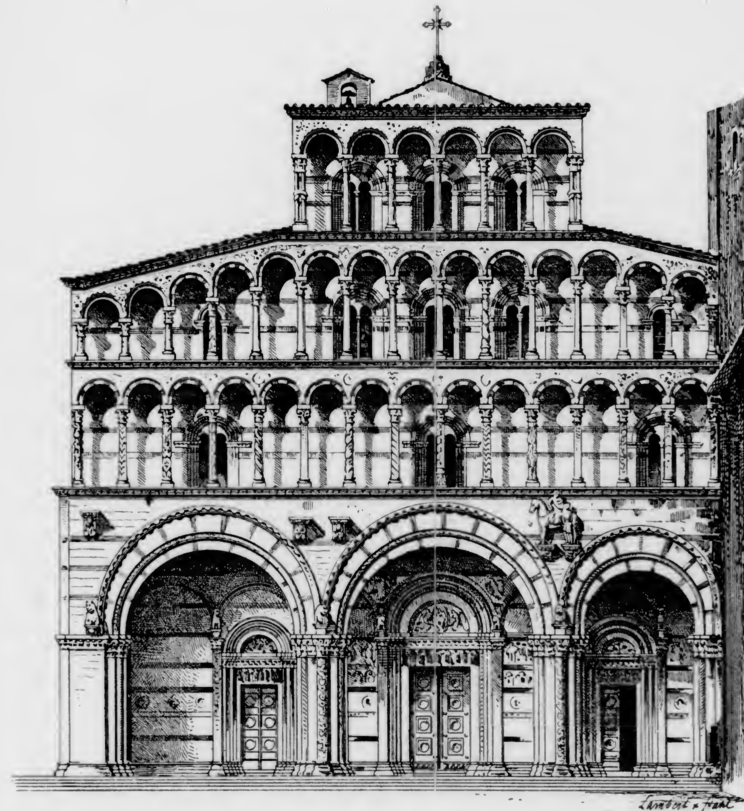


Abb 4. Der Dom zu Lucca.

liche Bildhauerei hat für uns darum einen Wert, weil wir an ihr die Bedeutung der Pisaner verstehen und ihre Aufgaben an diesen Sachen messen können. Darum werden wir ihren Werken später wieder einen Blick zuwenden müssen.

Einstweilen kehren wir nach Pisa zurück, wo gleich nach der Mitte des 13. Jahrhunderts Niccolò als Bildhauer aufgetreten ist. Über hundert Jahre trennten ihn bereits von der großen Bauentwickelung, die seiner Vater-

stadt die schönen romanischen Kirchen gegeben hatte. Sogar die Gotik war, wie wir später sehen werden, schon eingezogen in Italien, aber Niccolò wird nicht davon berührt, wenn auch seine nud seiner Schule Werke zufällig einigemal an oder in gotischen Kirchen verwendet oder aufgestellt worden sind. Wir müssen uns seinen Blick auf die große, nun nicht mehr neue, halb romanische, halb antike Architektur seiner Heimat gerichtet denken, als deren Nachzügler er uns doch wohl erscheinen wird. Die Gotik, für die Giotto malt, gehört schon einer neuen Zeit an, und zu dieser Zeit macht Niccolòs Sohn, Giovanni, den Übergang. Das Auftreten der pisanischen Bildhauer, deren Werke wir uns gewöhnt haben, zum erstenmal in der italienischen Kunstgeschichte „schön" zu finden, kommt uns so plötzlich, so unvermittelt und darum unerklärlich vor. Nachrichten über ihre Anfänge fehlen so gut wie ganz. Ihre Werke sind da, aber gleich in so großer äußerlicher Vollendung, daß wir nach Anknüpfung an ähnliches, was vorhanden wäre, wie es scheint, vergeblich suchen. So sehr überragen sie alle früheren. Und überall, wo das der Fall ist, reizt es uns, nach tiefer liegenden Ursachen zu fragen.

Als Niccolò sein erstes großes Werk, die Kanzel für das Baptisterium in Pisa, vollendete (1260), war er ein Mann in reifen Jahren; um 1280 muß er gestorben sein. Sein Sohn Giovanni arbeitete an dem zweiten Hauptwerk der Schule, einer Kanzel für den Dom von Siena (1266—68), als ein noch nicht fertiger Gehilfe um geringeren Lohn. Er ist nach 1320 gestorben. Sein toskanischer Schüler Andrea, gleichfalls Pisano zubenannt, lebt bis 1349, und an ihn schließt sich noch ein minder bedeutender Ausläufer, Andreas Sohn Nino Pisano, bis 1368. Über hundert Jahre dauert also die Schule. Sie besteht noch, als Giotto längst nicht mehr am Leben war und als das Geschlecht geboren wurde, mit dem um 1400 in Florenz die Renaissance beginnt.

Des alten Niccolò Vater wird in einer gleichzeitigen Urkunde Petrus von Apulien genannt. Wir wissen nicht, was mit dieser Bezeichnung gemeint ist, ob die unteritalische Landschaft, woher dann Niccolò mit seinem Vater eingewandert sein könnte, oder eine Gegend bei Lucca.*) Aber selbst in

*) Magister Nicholaus Petri de Apulia sagt eine Urkunde des sieneser Domarchivs von 1265 anläßlich der Berufung Niccolòs aus Pisa nach Siena. Apulia, auch Pulía heißt die Gegend bei Lucca, Apúlia die Landschaft Unteritaliens. Da die Urkunde natürlich keinen Akzent hat, so bleibt die Bedeutung des Namens ungewiß. Indessen ist neuerdings wieder mancherlei zu gunsten Unteritaliens vorgebracht worden.

dem ersten Falle hätte die Herkunft der Familie für den Ursprung ihrer Kunst keine so große Bedeutung. Denn aus Unteritalien mit seiner aus abgestorbenen Elementen zusammengesetzten, äußerlich glänzenden, aber wesen-



Abb. 5. Die Kanzel in der Taufkirche zu Pisa.

losen, unselbständigen Dekorationsweise (S. 4) konnte diese Kunst nicht hervorwachsen, wie man früher gemeint hat (namentlich Crowe und Cavalcaselle).

Für uns erledigt sich die Frage dadurch, daß Niccolò und Giovanni am Brunnen zu Perugia als natu Pisani bezeichnet werden.

stadt die schönen romanischen Kirchen gegeben hatte. Sogar die Gotik war, wie wir später sehen werden, schon eingezogen in Italien, aber Niccolò wird nicht davon berührt, wenn auch seine und seiner Schule Werke zufällig einigemal an oder in gotischen Kirchen verwendet oder aufgestellt worden sind. Wir müssen uns seinen Blick auf die große, nun nicht mehr neue, halb romanische, halb antike Architektur seiner Heimat gerichtet denken, als deren Nachzügler er uns doch wohl erscheinen wird. Die Gotik, für die Giotto malt, gehört schon einer neuen Zeit an, und zu dieser Zeit macht Niccolòs Sohn, Giovanni, den Übergang. Das Auftreten der pisanischen Bildhauer, deren Werke wir uns gewöhnt haben, zum erstenmal in der italienischen Kunstgeschichte „schön“ zu finden, kommt uns so plötzlich, so unvermittelt und darum unerklärlich vor. Nachrichten über ihre Anfänge fehlen so gut wie ganz. Ihre Werke sind da, aber gleich in so großer äußerlicher Vollendung, daß wir nach Anknüpfung an ähnliches, was vorhanden wäre, wie es scheint, vergeblich suchen. So sehr überragen sie alle früheren. Und überall, wo das der Fall ist, reizt es uns, nach tiefer liegenden Ursachen zu fragen.

Als Niccolò sein erstes großes Werk, die Kanzel für das Baptisterium in Pisa, vollendete (1260), war er ein Mann in reifen Jahren; um 1280 muß er gestorben sein. Sein Sohn Giovanni arbeitete an dem zweiten Hauptwerk der Schule, einer Kanzel für den Dom von Siena (1266—68), als ein noch nicht fertiger Gehilfe um geringeren Lohn. Er ist nach 1320 gestorben. Sein toskanischer Schüler Andrea, gleichfalls Pisano zubenannt, lebt bis 1349, und an ihn schließt sich noch ein minder bedeutender Ausläufer, Andreas Sohn Nino Pisano, bis 1368. Über hundert Jahre dauert also die Schule. Sie besteht noch, als Giotto längst nicht mehr am Leben war und als das Geschlecht geboren wurde, mit dem um 1400 in Florenz die Renaissance beginnt.

Des alten Niccolò Vater wird in einer gleichzeitigen Urkunde Petrus von Apulien genannt. Wir wissen nicht, was mit dieser Bezeichnung gemeint ist, ob die unteritalische Landschaft, woher dann Niccolò mit seinem Vater eingewandert sein könnte, oder eine Gegend bei Lucca.*) Aber selbst in

*) **Magister Nicholaus Petri de Apulia** sagt eine Urkunde des sieneser Domarchivs von 1265 anläßlich der Berufung Niccolòs aus Pisa nach Siena. **Apulía**, auch **Pulía** heißt die Gegend bei Lucca, **Apúlia** die Landschaft Unteritaliens. Da die Urkunde natürlich keinen Akzent hat, so bleibt die Bedeutung des Namens ungewiß. Indessen ist neuerdings wieder mancherlei zu gunsten Unteritaliens vorgebracht worden.

dem ersten Falle hätte die Herkunft der Familie für den Ursprung ihrer Kunst keine so große Bedeutung. Denn aus Unteritalien mit seiner aus abgestorbenen Elementen zusammengesetzten, äußerlich glänzenden, aber wesen-



Abb. 5. Die Kanzel in der Taufkirche zu Pisa.

losen, unselbständigen Dekorationsweise (S. 4) konnte diese Kunst nicht hervorwachsen, wie man früher gemeint hat (namentlich Crowe und Cavalcaselle).

Für uns erledigt sich die Frage dadurch, daß Niccolò und Giovanni am Brunnen zu Perugia als **natu Pisani** bezeichnet werden.

In Pisa aber und der Umgegend treffen wir neues, frisches Leben und die äußeren Bedingungen für einen neuen Stil der Skulptur. Ihr näherer, innerer Grund liegt jedoch in der persönlichen Kraft des Genies, die an keine bestimmte Gegend gebunden ist. Und Niccolò nennt sich nicht nur auf der Kanzel des Baptisteriums einen Pisaner, sondern er wird auch in gleichzeitigen Urkunden immer so genannt. Er gehört also vermöge seiner Art nach Toskana.

Die Kanzel des Baptisteriums ruht auf sieben Säulen, von denen drei in romanischer Weise auf Löwen gestellt sind (Abb. 5). Die Mittelsäule wird sogar von drei Tieren und ebensoviel kauernden Menschen getragen. Über den sechs Säulenkapitellen der Ecken stehen oder sitzen Freifiguren: weibliche Gestalten als Liebe oder Treue, ein nackter Herkules als Stärke u. s. w. Sie zeigen Studium antiker Vorbilder. Die Brüstung der Kanzelbühne hat fünf Marmorreliefs (die sechste Seite ist für den Eingang offen gelassen) mit Darstellungen aus der Geschichte Christi. Ein prächtiges, bis in die Details zierliches Schaustück! Was lehren uns aber diese Bilder, wenn wir sie mit ihren Vorgängern aus den umliegenden italienischen Landschaften oder auch mit den gleichzeitigen Skulpturwerken des europäischen Nordens vergleichen?

Was zuerst den Norden betrifft, so war man hier um diese Zeit schon sehr viel weiter als in Italien, dessen spätere reiche Blüte uns das leicht übersehen läßt. Im Anfange des 13. Jahrhunderts, als Niccolò kaum geboren war, regte sich in Frankreich die Skulptur und begann die großen gotischen Kirchen mit Figuren und Reliefs an Türmen und Fassaden in und über den Portalen zu bedecken. Wir haben eine vollständige chronologische Reihe von Denkmälern, die mit Notre Dame in Paris anfängt und in den Kathedralen von Chartres, Amiens und Reims den Lauf des ganzen Jahrhunderts, also gerade die Blütezeit der pisanischen Skulptur, begleitet. Was nun dort sich dem Auge bietet, das ist nicht nur der Menge nach mehr, es ist auch im Ausdruck des Einzelnen großartiger und vielfach naturwahrer und mindestens ebenso schön wie bei Niccolò. Die Statuen scheinen — in ihren glücklichsten Beispielen — gewachsen an dieser Architektur, von der als Hintergrund sie gehalten werden; so vollkommen drücken sie ihr Wesen aus. Und die Reliefs haben Züge des Gemüts und Beobachtungen aus dem Leben, die wir bei Niccolò vergebens suchen würden. Nicht anders ist es in Deutschland. Seit 1200 dringt der gotische Architekturstil aus Frankreich ein, und bald nach der Mitte des Jahrhunderts ist der romanische erloschen. Und nun schaffen auch die Bildhauer in Franken und Sachsen für die Dome frische und in ihrer Einfachheit an die Antike erinnernde Statuen, wie sie Italien um diese Zeit nicht kennt, Werke, „von denen wir heute urteilen, daß sie an adliger Schönheit und echt monumentaler Haltung den französischen ebenbürtig sind, an Kraft der Naturanschauung sie übertreffen“ (Dehio). Diese „spätromanische“ Plastik erschien uns früher wie eine selbständige Bewegung, auch eine Erscheinung der „Renaissance“, wunderbar plötzlich folgend aus einer Erhebung der Geister, die sich in Deutschland am Ende des 12. Jahrhunderts bemerklich macht. Jetzt wissen wir, daß die Bildhauerei ebenso wie die Baukunst Einfluß von Frankreich erfahren hat. Skulpturen an den Domen zu Bamberg und Straßburg, die zwischen 1240 und 70 entstanden sein müssen, weisen, jene nach Reims, diese nach Chartres. Noch älteren Anregungen aus Chartres und Paris, die sich etwa bis an den Anfang des Jahrhunderts verfolgen lassen, begegnen wir am Dome zu Magdeburg. Von dort sowie über Halberstadt (Liebfrauenkirche), also nicht direkt durch französische Vorbilder, wurden fünfzig Jahre später die Meister der Goldenen Pforte zu Freiberg beeinflußt. Dagegen führen uns nach einem weiteren Menschenalter die Statuen an und in dem Naumburger Dom, namentlich die ganz persönlich aufgefaßten zwölf „Stifter“ im Westchor, wieder auf unmittelbare Anregungen aus Frankreich (Reims, auch wohl Amiens und Paris) zurück. Diese hohe Blüte hat kein sehr langes Leben gehabt, denn die gotische Architektur erstickte sie allmählich. Sie hat dann zu einer eigenen, gotischen Bildhauerkunst geführt, die sich aber gegenüber der Plastik in Frankreich doch nur wie ein verkümmerter oder mißleiteter Nachkömmling ausnimmt. Will man also den Begriff der Renaissance in der Kunst nicht im äußerlichen Nachahmen des Altertums suchen, sondern in der Rückkehr von dem Schema zur Natur, und will man dann von einer Renaissanceperiode sprechen, die für das Europa der heutigen Kultur, nicht nur für Italien allein, gelten soll, so müßte diese Periode schon mit dem 13. Jahrhundert beginnen. An ihrer Spitze müßte Frankreich mit seiner frühgotischen Kirchenskulptur stehen. Diese nordische Kunst findet dann auf Wegen, die wir nicht im einzelnen bestimmen können (ein wichtiges Bindeglied zwischen Frankreich und dem Osten bleibt jedenfalls immer Burgund!), einen neuen Mittelpunkt in der niederländischen Malerschule der van Eyck. Der Genter Altar ist 1432 aufgestellt worden;

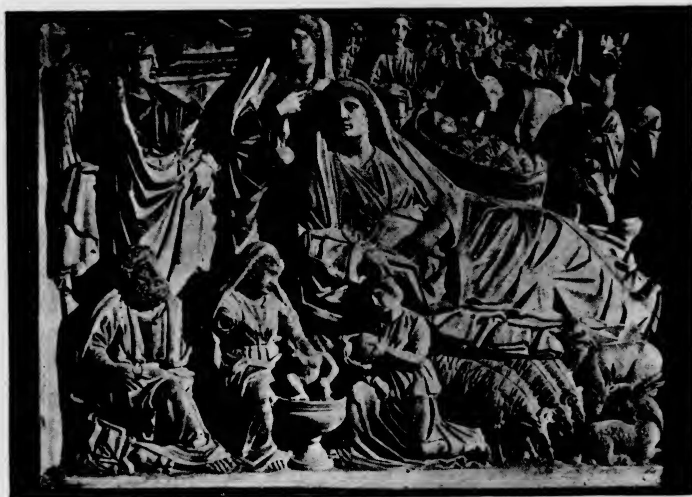


Abb. 6. Geburt Christi. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

1426 war der ältere der Brüder, Hubert, gestorben. Gleichzeitig also erst mit den van Eyck, genau genommen wenige Jahre früher, fängt in Italien die gewöhnlich so genannte Renaissance an, um 1400 für die Plastik, etwas später für die Malerei: Masaccio lebte von 1401 bis 28.

Und Niccolò, den wir bei dieser Abschweifung aus den Augen verloren haben? Die Geschichte, die von jener neuen Renaissancekunst berichtet, hat die Spuren seiner Kunst ebensowenig festgehalten, wie die der ersten Renaissance im Norden. Seine Tätigkeit ist nur eine freilich schöne Episode, eine verspätete Erscheinung aus früherer Zeit, in der diese Zeit sich noch einmal widerspiegelt, aber dafür auch nicht so lebendig und warm. Es liegt eine Kälte auf den schönen Marmorbildern Niccolòs, etwas, was aus dem Nachdenken, aus dem Studium hervorgegangen ist, und wir wissen es ja und sehen es nun an seinen Figuren, daß es das Altertum gewesen ist, was er studierte.

Wenden wir uns nun wieder zu der Kanzel des Baptisteriums mit ihren Reliefs zurück. Diese enthalten die „Geburt Christi“, die „Anbetung der Könige“, die „Darbringung im Tempel“, die „Kreuzigung“ und das „Jüngste Gericht“. Auf dem Bilde der „Geburt Christi“ lagert Maria mit dem Kopfe und dem Schleier einer antiken Juno in der Haltung der



Abb. 7. Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

Verstorbenen auf griechischen Totenmahlreliefs oder auf etruskischen Aschenkisten, wie eine Königin, teilnahmlos für das, was um sie her vorgeht (Abb. 6). Ebenso in Tracht und Haltung steht sie noch einmal da, betroffen zurückweichend mit der Spindel in der Hand, während der Engel ihr die Botschaft der Verkündigung bringt. Auch alle übrigen Figuren sind in Kleidung und Typus antik; nur der Kopf des sitzenden Josephs hat etwas porträtartiges. Die ganze Szene ist feierlich und steif, und an die Natur erinnert nur die Ziege, die sich am Kopfe kratzt, oder die andere, die zum Bette der Maria hinaufschnuppert. Die ganze Fläche ist dicht mit Figuren bedeckt, wie auf römischen Sarkophagen oder Triumphalreliefs. — Besser und nach den Regeln eines spätgriechischen Reliefs sogar recht gut komponiert ist die „Anbetung der Könige“ (Abb. 7). Maria ist wieder als Juno dargestellt, die Pferde sind direkt antiken Vorbildern entnommen; nur das eine, das den Kopf zum Boden niederbeugt, zeigt wieder einen individuellen Zug. — Ganz gedrängt stehen dann die Gestalten auf der „Darstellung“: Maria wieder in der früheren Erscheinung, Simeon, der das Kind hält, mit einem Zeuskopf ohne Teilnahme für den Vorgang, hinter ihm Hanna mit in die Höhe gerichtetem Gesicht, der Amme auf einem Sarkophage mit der Geschichte



Abb. 6. Geburt Christi. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

1426 war der ältere der Brüder, Hubert, gestorben. Gleichzeitig also erst mit den van Eyck, genau genommen wenige Jahre früher, fängt in Italien die gewöhnlich so genannte Renaissance an, um 1400 für die Plastik, etwas später für die Malerei: Masaccio lebte von 1401 bis 28.

Und Niccolò, den wir bei dieser Abschweifung aus den Augen verloren haben? Die Geschichte, die von jener neuen Renaissancekunst berichtet, hat die Spuren seiner Kunst ebensowenig festgehalten, wie die der ersten Renaissance im Norden. Seine Tätigkeit ist nur eine freilich schöne Episode, eine verspätete Erscheinung aus früherer Zeit, in der diese Zeit sich noch einmal widerspiegelt, aber dafür auch nicht so lebendig und warm. Es liegt eine Kälte auf den schönen Marmorbildern Niccolòs, etwas, was aus dem Nachdenken, aus dem Studium hervorgegangen ist, und wir wissen es ja und sehen es nun an seinen Figuren, daß es das Altertum gewesen ist, was er studierte.

Wenden wir uns nun wieder zu der Kanzel des Baptisteriums mit ihren Reliefs zurück. Diese enthalten die „Geburt Christi", die „Anbetung der Könige", die „Darbringung im Tempel", die „Kreuzigung" und das „Jüngste Gericht". Auf dem Bilde der „Geburt Christi" lagert Maria mit dem Kopfe und dem Schleier einer antiken Juno in der Haltung der



Abb. 7. Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

Verstorbenen auf griechischen Totenmahlreliefs oder auf etruskischen Aschenkisten, wie eine Königin, teilnahmlos für das, was um sie her vorgeht (Abb. 6). Ebenso in Tracht und Haltung steht sie noch einmal da, betroffen zurückweichend mit der Spindel in der Hand, während der Engel ihr die Botschaft der Verkündigung bringt. Auch alle übrigen Figuren sind in Kleidung und Typus antik; nur der Kopf des sitzenden Josephs hat etwas porträtartiges. Die ganze Szene ist feierlich und steif, und an die Natur erinnert nur die Ziege, die sich am Kopfe kratzt, oder die andere, die zum Bette der Maria hinaufschnuppert. Die ganze Fläche ist dicht mit Figuren bedeckt, wie auf römischen Sarkophagen oder Triumphalreliefs. — Besser und nach den Regeln eines spätgriechischen Reliefs sogar recht gut komponiert ist die „Anbetung der Könige" (Abb. 7). Maria ist wieder als Juno dargestellt, die Pferde sind direkt antiken Vorbildern entnommen; nur das eine, das den Kopf zum Boden niederbeugt, zeigt wieder einen individuellen Zug. — Ganz gedrängt stehen dann die Gestalten auf der „Darstellung": Maria wieder in der früheren Erscheinung, Simeon, der das Kind hält, mit einem Zeuskopf ohne Teilnahme für den Vorgang, hinter ihm Hanna mit in die Höhe gerichtetem Gesicht, der Amme auf einem Sarkophage mit der Geschichte

des Hippolytos und der Phädra entlehnt, dann der hohe Priester oder wen sonst dieser langbärtige stattliche Mann, der dem taumelnden indischen Bacchus nachgebildet ist, vorstellen soll, endlich ganz zur Linken ein weiblicher Kopf, ebenfalls eine antike Entlehnung.

Diese drei Bilder geben also die heiligen Geschichten in einer für die Volksanschauung und für jedes moderne Gefühl — selbst für jene Zeit! — fremdartigen Weise des Vortrags. Im besten Falle haben wir die Haltung eines gut abgewogenen Zeremonienbildes, wie bei der „Anbetung“. Alles Zeitgenössische fehlt. Keine warme Regung bringt diese Menschen dem Betrachter nahe, die meistens nicht einmal für einander weitere Teilnahme zeigen, als daß sie nebeneinander Platz genommen haben. Und doch gilt Niccolò für einen über seine Zeit, wenigstens unter den Italienern, hervorragenden Bildhauer! Gewiß, — aber wir müssen uns klar machen, worauf der Abstand beruht. Wir können ihn sogar deutlich messen an einigen Reliefs mit ähnlichen Darstellungen.

Die romanische Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, aus der die Schule von Pisa hervorgegangen ist, hat in Italien zwei Gebiete behauptet. Das eine, Norditalien, reicht von dem alten Langobardenreiche aus über Verona bis nach Parma, Modena und Ferrara. Marmorarbeiter aus Como und den nördlichen Gegenden tragen diese Kunst weiter, die nun das Äußere der großen Kirchen mit Steinornamenten und erzählenden Reliefs bedeckt. Freifiguren sind äußerst selten, — anders als in Frankreich und Deutschland — und darin zeigt diese Kunst noch deutlicher ihre Herkunft aus dem Handwerk. Freilich steht sie wieder eine Stufe höher als die „Kosmatenarbeit“ in Rom und Unteritalien, die selten über die Dekoration hinausgekommen ist. Das zweite Gebiet der romanischen Plastik umfaßt die Städte Toskanas. Bei der Vorliebe für bloß architektonische Zierate und bei dem feinen Raumsinn, der sich an den Fassaden von S. Miniato (S. 10) oder von Pisa in Flächenmustern ausspricht, konnten die Bildhauer hier nur selten, wie es z. B. in Lucca geschehen ist, außen an den Kirchen ihre Kunst zeigen. Dafür legte aber jetzt die Sitte und neuer Brauch, wie die Predigt der Bettelorden, auf innere Ausstattung, Geräte, Kanzeln, Lettner, Taufbecken desto mehr Wert (Lucca, Pistoja, Pisa, Florenz), und an diese Aufgaben schließt sich ja gerade die neue Schule von Pisa unmittelbar an. Denn ihre Hauptleistung ist das Relief, das zum Schmucke solcher Geräte des Innenraumes bestimmt ist. Die Freiskulptur bleibt zunächst eine seltene Ausnahme.

Ganz überladen mit Bildhauerarbeit ist innerhalb dieser toskanischen Gruppe der Dom von Lucca, S. Martino, in seinem Äußeren: eine Fassade mit drei Portalen, darüber Galerien, die auf einer Vorhalle von drei Bogen liegen (S. 11). Hier haben wir eine sich durch mehrere Geschlechter hinziehende Spezialgeschichte toskanischer Plastik, die um so wertvoller ist, als auch Niccolòs Name mit diesen Arbeiten verbunden ist. Leider sind die Züge dieser Überlieferung für uns nicht deutlich genug. Es bleiben trotz aller Mühe der bisherigen Forschung Zweifel genug, wie die einzelnen Teile



Abb. 8. Anbetung der Könige. Aus den Reliefs an S. Zeno in Verona.

zeitlich zu ordnen seien. Wir kommen darauf zurück, wenn uns Niccolòs Anteil beschäftigen wird, um zunächst einige der wichtigsten Reliefs aufzuzählen, die uns für die Beurteilung jener drei unter seinen Pisaner Kanzelreliefs einen Maßstab geben können.

1. S. Zeno in Verona, Marmorreliefs an den Seitenwänden des Portals von den Meistern Nicolaus und Wilhelm, 1139, rechts Schöpfungsgeschichte, links Leben Christi von der Kindheit bis zur Kreuzigung, darunter auch die „Anbetung“ (Abb. 8).

2. Acht deutlicher gezeichnete Reliefs am Taufbrunnen von S. Gio-

des Hippolytos und der Phädra entlehnt, dann der hohe Priester oder wen sonst dieser langbärtige stattliche Mann, der dem taumelnden indischen Bacchus nachgebildet ist, vorstellen soll, endlich ganz zur Linken ein weiblicher Kopf, ebenfalls eine antike Entlehnung.

Diese drei Bilder geben also die heiligen Geschichten in einer für die Volksanschauung und für jedes moderne Gefühl — selbst für jene Zeit! — fremdartigen Weise des Vortrags. Im besten Falle haben wir die Haltung eines gut abgewogenen Zeremonienbildes, wie bei der „Anbetung“. Alles Zeitgenössische fehlt. Keine warme Regung bringt diese Menschen dem Betrachter nahe, die meistens nicht einmal für einander weitere Teilnahme zeigen, als daß sie nebeneinander Platz genommen haben. Und doch gilt Niccolò für einen über seine Zeit, wenigstens unter den Italienern, hervorragenden Bildhauer! Gewiß, — aber wir müssen uns klar machen, worauf der Abstand beruht. Wir können ihn sogar deutlich messen an einigen Reliefs mit ähnlichen Darstellungen.

Die romanische Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, aus der die Schule von Pisa hervorgegangen ist, hat in Italien zwei Gebiete behauptet. Das eine, Norditalien, reicht von dem alten Langobardenreiche aus über Verona bis nach Parma, Modena und Ferrara. Marmorarbeiter aus Como und den nördlichen Gegenden tragen diese Kunst weiter, die nun das Äußere der großen Kirchen mit Steinornamenten und erzählenden Reliefs bedeckt. Freifiguren sind äußerst selten, — anders als in Frankreich und Deutschland — und darin zeigt diese Kunst noch deutlicher ihre Herkunft aus dem Handwerk. Freilich steht sie wieder eine Stufe höher als die „Kosmatenarbeit“ in Rom und Unteritalien, die selten über die Dekoration hinausgekommen ist. Das zweite Gebiet der romanischen Plastik umfaßt die Städte Toskanas. Bei der Vorliebe für bloß architektonische Zierate und bei dem feinen Raumsinn, der sich an den Fassaden von S. Miniato (S. 10) oder von Pisa in Flächenmustern ausspricht, konnten die Bildhauer hier nur selten, wie es z. B. in Lucca geschehen ist, außen an den Kirchen ihre Kunst zeigen. Dafür legte aber jetzt die Sitte und neuer Brauch, wie die Predigt der Bettelorden, auf innere Ausstattung, Geräte, Kanzeln, Lettner, Taufbecken desto mehr Wert (Lucca, Pistoja, Pisa, Florenz), und an diese Aufgaben schließt sich ja gerade die neue Schule von Pisa unmittelbar an. Denn ihre Hauptleistung ist das Relief, das zum Schmucke solcher Geräte des Innenraumes bestimmt ist. Die Freiskulptur bleibt zunächst eine seltene Ausnahme.

Ganz überladen mit Bildhauerarbeit ist innerhalb dieser toskanischen Gruppe der Dom von Lucca, S. Martino, in seinem Äußeren: eine Fassade mit drei Portalen, darüber Galerien, die auf einer Vorhalle von drei Bogen liegen (S. 11). Hier haben wir eine sich durch mehrere Geschlechter hinziehende Spezialgeschichte toskanischer Plastik, die um so wertvoller ist, als auch Niccolòs Name mit diesen Arbeiten verbunden ist. Leider sind die Züge dieser Überlieferung für uns nicht deutlich genug. Es bleiben trotz aller Mühe der bisherigen Forschung Zweifel genug, wie die einzelnen Teile

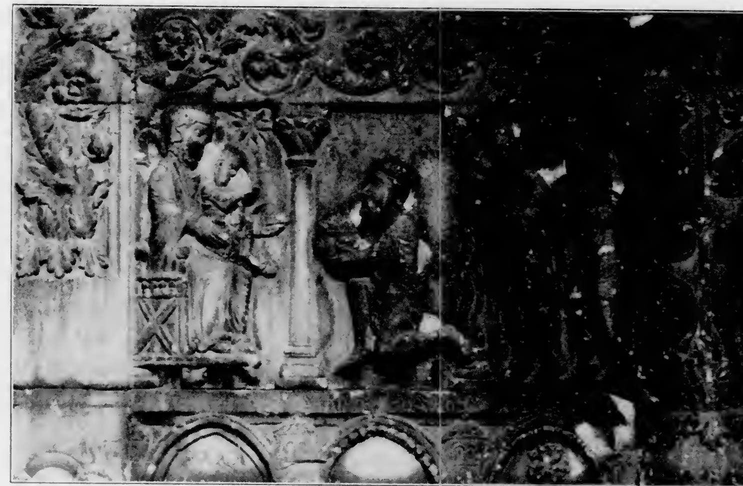


Abb. 8. Anbetung der Könige. Aus den Reliefs an S. Zeno in Verona.

zeitlich zu ordnen seien. Wir kommen darauf zurück, wenn uns Niccolòs Anteil beschäftigen wird, um zunächst einige der wichtigsten Reliefs aufzuzählen, die uns für die Beurteilung jener drei unter seinen Pisaner Kanzelreliefs einen Maßstab geben können.

1. S. Zeno in Verona, Marmorreliefs an den Seitenwänden des Portals von den Meistern Nicolaus und Wilhelm, 1139, rechts Schöpfungsgeschichte, links Leben Christi von der Kindheit bis zur Kreuzigung, darunter auch die „Anbetung“ (Abb. 8).

2. Acht deutlicher gezeichnete Reliefs am Taufbrunnen von S. Gio-



Abb. 9. Taufbrunnen in S. Giovanni zu Verona.

vanni in Verona, nicht viel später, mit der Geschichte Christi von der „Verkündigung" bis zur „Taufe im Jordan" (Abb. 9).

3. Reliefs einer alten Kanzel der abgebrochenen Kirche S. Piero am Abzugsgraben (Scheraggio), jetzt in S. Lionardo vor Florenz, um 1250: Stammbaum Christi, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung, Taufe, Abnahme vom Kreuze (Abb. 10).

4. Reliefs der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja, im ganzen acht Darstellungen, zum teil dieselben wie bei Nr. 2, darunter sechs von Guido Bigarelli aus Como, inschriftlich 1250. Darunter „die Geburt" (Abb. 11).

Wer diese vier Stufen miteinander vergleicht, der wird, wie sie zeitlich aufeinander folgen, auch ein Zunehmen des Lebens, ein wachsendes Verlangen nach Ausdruck gewahren. Also die Mittel, die, wie die einzelnen Umstände und Wendungen einer Erzählung, den Inhalt ausdrücken, werden allmählich reicher. Die Form an sich wird es in einem viel geringeren Maße, und von einer Art Stil des Reliefs kann höchstens erst bei dem letzten, Guido, geredet werden. Dieser Stil ist nun bei Niccolò Pisano durchaus vorhanden; wir konnten uns ja seine Reliefs ohne weiteres an griechisch-römischen Sarkophagreliefs verständlich machen. Aber das eigene, innere Leben, zu dem jene bescheideneren Vorstufen doch Ansätze zeigen, hat sich bei ihm nicht weiter entwickelt. Dafür ist die Form an sich — die Proportion — bei ihm unvergleichlich besser. Aber er hat sie nicht an der

Natur beobachtet, sondern in der Antike fertig gefunden. Sein Stil ist künstlich! So hoch seine Werke die seiner Vorgänger überragen und so glänzend sie seinen Zeitgenossen erscheinen mochten, eine Entwickelung konnte von hier nicht ausgehen. Man sah mit einemmale, daß es so wie bisher nicht weiter gehen konnte. Die frühere Plastik war fortan unmöglich gemacht durch ein imposantes, glanzvolles Modell, das nun aber doch seinerseits ebenfalls nicht weiter nachgeahmt werden konnte, ohne daß die Kunst dadurch schnell verflacht wäre. Wohin dabei ein Minderbegabter kommen konnte, sehen wir an vier Marmorreliefs von den Chorschranken einer ehemaligen Kirche, S. Ansano bei Siena (jetzt im Dom daselbst) mit der „Verkündigung", der „Geburt Christi", den „heiligen drei Königen" zu Pferde und der „Anbetung" der Könige (Abb. 12). Sie sind von durchaus antikisierendem Stil, und die kurzen Proportionen ihrer Figuren führen uns auf die Reliefs der etruskischen Aschenkisten zurück. Früher hielt man sie



Abb. 10. Abnahme vom Kreuz. Kanzelrelief in S. Lionardo zu Florenz.



Abb. 9. Taufbrunnen in S. Giovanni zu Verona.

vanni in Verona, nicht viel später, mit der Geschichte Christi von der „Verkündigung“ bis zur „Taufe im Jordan“ (Abb. 9).

3. Reliefs einer alten Kanzel der abgebrochenen Kirche S. Piero am Abzugsgraben (Scheraggio), jetzt in S. Lionardo vor Florenz, um 1250: Stammbaum Christi, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung, Taufe, Abnahme vom Kreuze (Abb. 10).

4. Reliefs der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja, im ganzen acht Darstellungen, zum teil dieselben wie bei Nr. 2, darunter sechs von Guido Bigarelli aus Como, inschriftlich 1250. Darunter „die Geburt“ (Abb. 11).

Wer diese vier Stufen miteinander vergleicht, der wird, wie sie zeitlich aufeinander folgen, auch ein Zunehmen des Lebens, ein wachsendes Verlangen nach Ausdruck gewahren. Also die Mittel, die, wie die einzelnen Umstände und Wendungen einer Erzählung, den Inhalt ausdrücken, werden allmählich reicher. Die Form an sich wird es in einem viel geringeren Maße, und von einer Art Stil des Reliefs kann höchstens erst bei dem letzten, Guido, geredet werden. Dieser Stil ist nun bei Niccolò Pisano durchaus vorhanden; wir konnten uns ja seine Reliefs ohne weiteres an griechisch-römischen Sarkophagreliefs verständlich machen. Aber das eigene, innere Leben, zu dem jene bescheideneren Vorstufen doch Ansätze zeigen, hat sich bei ihm nicht weiter entwickelt. Dafür ist die Form an sich — die Proportion — bei ihm unvergleichlich besser. Aber er hat sie nicht an der

Natur beobachtet, sondern in der Antike fertig gefunden. Sein Stil ist künstlich! So hoch seine Werke die seiner Vorgänger überragen und so glänzend sie seinen Zeitgenossen erscheinen mochten, eine Entwickelung konnte von hier nicht ausgehen. Man sah mit einemmale, daß es so wie bisher nicht weiter gehen konnte. Die frühere Plastik war fortan unmöglich gemacht durch ein imposantes, glanzvolles Modell, das nun aber doch seinerseits ebenfalls nicht weiter nachgeahmt werden konnte, ohne daß die Kunst dadurch schnell verflacht wäre. Wohin dabei ein Minderbegabter kommen konnte, sehen wir an vier Marmorreliefs von den Chorschranken einer ehemaligen Kirche, S. Ansano bei Siena (jetzt im Dom daselbst) mit der „Verkündigung“, der „Geburt Christi“, den „heiligen drei Königen“ zu Pferde und der „Anbetung“ der Könige (Abb. 12). Sie sind von durchaus antikisierendem Stil, und die kurzen Proportionen ihrer Figuren führen uns auf die Reliefs der etruskischen Aschenkisten zurück. Früher hielt man sie

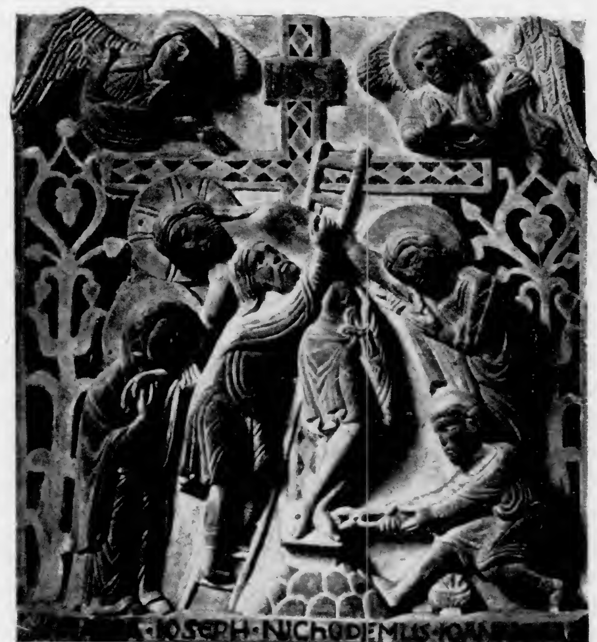


Abb. 10. Abnahme vom Kreuz. Kanzelrelief in S. Lionardo zu Florenz.



Abb. 11. Geburt Christi. Relief von Guido Bigarelli aus Como. Pistoja, S. Bartolommeo.

für eine Vorstufe von Niccolò. Dafür sind sie aber viel zu frei und sicher ausgeführt, zu wenig tastend und neu in der Erfindung. Sie sind ein Rückschritt nach Niccolò. Durch Niccolò hatte man zuerst seit den Tagen des klassischen Altertums gesehen, was Schönheit in der Plastik ist. Aber als künstlerische Leistung konnte das keinen Bestand haben. Als Zaum und Zügel hat die Antike gelegentlich wieder in der italienischen Kunst ihre Dienste — gute und schlechte — getan. Als Vorbild ist sie kaum wieder so rücksichtslos hingestellt worden, wie in diesen drei Reliefs von Niccolò Pisano. Seine eigene Schule drängte zu anderen Äußerungen und hat ihn selbst, wie es scheint, mit fortgerissen. Giovanni Pisano und Giotto haben die Zukunft. Die Kanzelreliefs von Niccolò sind eine schöne Reliquie. Man hat noch keinen modernen Menschen vor ihnen warm werden sehen, abgerechnet die Überschwänglichen, die sich überall einfinden zum Tuschblasen.

Niccolòs Tat also und sein großes Verdienst ist es, daß er zu einer Zeit, wo die italienische Plastik keinen Stil finden konnte, geradeswegs die Formensprache des Altertums wieder aufsuchte und sich aneignete. Ist es auch nicht das Werk der Reflexion, sondern des Genies, das wenigstens die Fähigkeit haben muß, das gewollte Muster selbsttätig noch einmal hervorzubringen, so ist doch die Erscheinung eines solchen Mannes und seiner Werke nicht mehr so wunderbar, daß wir weitere Aufklärung in der Zeitgeschichte

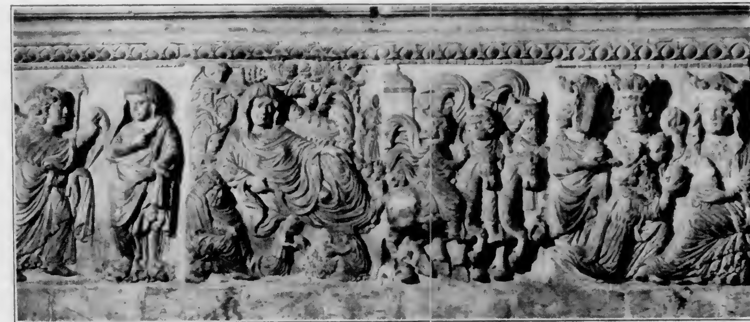


Abb. 12. Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige. Marmorfries im Dom zu Siena.

suchen müßten. Viel wunderbarer, schon weil sie großartiger ist, scheint die plötzlich in Frankreich sich entfaltende „Mauerplastik" der gotischen Kirchenfassaden mit ihren Hunderten von schön gedachten Statuen, die durch Haltung der Körper und Bewegung der Glieder zueinander in Beziehung gesetzt sind. Die hervortretenden, belichteten Gestalten, gehalten und getragen von der dunkleren Wand, scheinen uns dort ganze Geschichten zu erzählen. Sie sind entstanden, als Frankreich in den Kreuzzügen zu der mächtigsten, stärksten und in Sitte und Bildung ersten Nation heranwuchs, und die schaffenden Geister, die doch hinter diesen Werken gestanden haben, sind für uns höchstens noch Namen ohne persönlichen Inhalt. Wir dürfen darum Niccolòs Bedeutung nicht überschätzen. Es ist mit ihm etwa, wie in neuester Zeit mit Thorwaldsen. Seine Zeitgenossen nannten diesen bekanntlich einen nachgeborenen Griechen, aber auf ihn und aus seiner Richtung ist nichts gefolgt, was uns heute noch erfreuen könnte!

Niccolòs Aufgabe für die Geschichte der Kunst ist im wesentlichen umschrieben mit den Beobachtungen, die wir an den drei ersten Reliefs der Kanzel von Pisa zu machen hatten. Wenn wir nun den Fortschritten der Kunstgeschichte folgen wollten, so könnten wir ihn hier verlassen. Aber er selbst begleitet die neue Richtung noch weiter; wir nehmen das wahr an seinen ferneren Werken, wenn es uns auch nicht vergönnt ist, seinen persönlichen Anteil von dem seiner Mitstrebenden scharf abzugrenzen.

Die zwei letzten Platten der Kanzel von Pisa, die „Kreuzigung"



Abb. 11. Geburt Christi. Relief von Guido Bigarelli aus Como. Pistoja, S. Bartolommeo.

für eine Vorstufe von Niccolò. Dafür sind sie aber viel zu frei und sicher ausgeführt, zu wenig tastend und neu in der Erfindung. Sie sind ein Rückschritt nach Niccolò. Durch Niccolò hatte man zuerst seit den Tagen des klassischen Altertums gesehen, was Schönheit in der Plastik ist. Aber als künstlerische Leistung konnte das keinen Bestand haben. Als Zaum und Zügel hat die Antike gelegentlich wieder in der italienischen Kunst ihre Dienste — gute und schlechte — getan. Als Vorbild ist sie kaum wieder so rücksichtslos hingestellt worden, wie in diesen drei Reliefs von Niccolò Pisano. Seine eigene Schule drängte zu anderen Äußerungen und hat ihn selbst, wie es scheint, mit fortgerissen. Giovanni Pisano und Giotto haben die Zukunft. Die Kanzelreliefs von Niccolò sind eine schöne Reliquie. Man hat noch keinen modernen Menschen vor ihnen warm werden sehen, abgerechnet die Überschwänglichen, die sich überall einfinden zum Tuschblasen.

Niccolòs Tat also und sein großes Verdienst ist es, daß er zu einer Zeit, wo die italienische Plastik keinen Stil finden konnte, geradeswegs die Formensprache des Altertums wieder aufsuchte und sich aneignete. Ist es auch nicht das Werk der Reflexion, sondern des Genies, das wenigstens die Fähigkeit haben muß, das gewollte Muster selbsttätig noch einmal hervorzubringen, so ist doch die Erscheinung eines solchen Mannes und seiner Werke nicht mehr so wunderbar, daß wir weitere Aufklärung in der Zeitgeschichte



Abb. 12. Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige. Marmorfries im Dom zu Siena.

suchen müßten. Viel wunderbarer, schon weil sie großartiger ist, scheint die plötzlich in Frankreich sich entfaltende „Mauerplastik“ der gotischen Kirchenfassaden mit ihren Hunderten von schön gedachten Statuen, die durch Haltung der Körper und Bewegung der Glieder zueinander in Beziehung gesetzt sind. Die hervortretenden, belichteten Gestalten, gehalten und getragen von der dunkleren Wand, scheinen uns dort ganze Geschichten zu erzählen. Sie sind entstanden, als Frankreich in den Kreuzzügen zu der mächtigsten, stärksten und in Sitte und Bildung ersten Nation heranwuchs, und die schaffenden Geister, die doch hinter diesen Werken gestanden haben, sind für uns höchstens noch Namen ohne persönlichen Inhalt. Wir dürfen darum Niccolòs Bedeutung nicht überschätzen. Es ist mit ihm etwa, wie in neuester Zeit mit Thorwaldsen. Seine Zeitgenossen nannten diesen bekanntlich einen nachgeborenen Griechen, aber auf ihn und aus seiner Richtung ist nichts gefolgt, was uns heute noch erfreuen könnte!

Niccolòs Aufgabe für die Geschichte der Kunst ist im wesentlichen umschrieben mit den Beobachtungen, die wir an den drei ersten Reliefs der Kanzel von Pisa zu machen hatten. Wenn wir nun den Fortschritten der Kunstgeschichte folgen wollten, so könnten wir ihn hier verlassen. Aber er selbst begleitet die neue Richtung noch weiter; wir nehmen das wahr an seinen ferneren Werken, wenn es uns auch nicht vergönnt ist, seinen persönlichen Anteil von dem seiner Mitstrebenden scharf abzugrenzen.

Die zwei letzten Platten der Kanzel von Pisa, die „Kreuzigung“

und das „Jüngste Gericht", unterscheiden sich von den ersten drei dadurch, daß bei ihren Gegenständen antike Vorbilder nicht mehr so unmittelbar wirken konnten. Dafür treten dann individuelle Züge, lebhaft erregte Köpfe und heftige Gebärden mehr hervor. Auf dem „Jüngsten Gericht" sind die meisten



Abb. 13. Kapitell mit Eckfiguren von der Kanzel des Doms zu Siena.

Köpfe abgeschlagen, und das Ganze ist arg zerstört. Das Kostüm ist antik, auch an den Männern mit barbarischem Typus auf der „Kreuzigung". Hier ist der nackte Christuskörper eine selbständige Schönheitsleistung, die durch den Vergleich mit dem abschreckend naturwahren Gekreuzigten seines Sohnes Giovanni (in Pistoja und mehr noch an der Domkanzel zu Pisa) um so merkwürdiger wird. So stehen sich anderthalb Jahrhunderte später in Florenz

Brunelleschi und Donatello ebenfalls gegenüber mit ihren aus Holz geschnitzten Kruzifixen in S. Maria Novella und S. Croce. Über die Komposition und den Gesamteindruck können wir nur bei der „Kreuzigung" urteilen. Gewiß übertrifft auch hier Niccolò seine Vorgänger. Aber so groß, wie wir ihn nach den ersten drei Reliefs erwarten sollten, ist der Fortschritt doch nicht! Wir sehen, wo seine erwählten Muster ihn im Stiche ließen, konnte er aus eigener Kraft allein nicht viel weiter kommen.

Die Kanzel, die er dann mit seinem Sohne Giovanni und anderen Gehilfen für den neuen Dom der reichen Nachbarstadt Siena machte, ist eine größere und glänzendere Wiederholung der ersten Aufgabe. Sie enthält dieselben Geschichten, hat aber, weil sie achteckig ist, sieben Reliefs und ruht auf neun Säulen; die Mittelsäule wird getragen von einem achtseitigen Sockel mit Frauengestalten in Hochrelief, Wissenschaften und Künsten. Die Kapitelle sind reicher, die Figuren zwischen ihnen und der oberen Brüstung — Sibyllen oder Tugenden — sind bedeutender (Abb. 13). Alles Einzelne ist mannigfaltiger und prächtiger. Die Reliefs der Brüstung werden nicht durch Säulen getrennt, sondern durch Figuren, eine Madonna, Apostel und Heilige. — Wir kommen nun zu den Reliefs dieser Kanzel. Großes selbständiges Interesse bieten sie nicht, weil sie denen der ersten Kanzel zu ähnlich sind und, was an ihnen neu ist — eine höhere Lebendigkeit und die noch stärkere Überfüllung mit Figuren — wenig zu dem antiken Stil, den sie doch im ganzen festhalten, passen will. So haben wir vor allem den Eindruck einer nicht einheitlichen Kunst. Überdies sind die Kleider reich gestickt und verziert (in Siena liebte man das, wie uns die alten Bilder lehren), und hier und da kündigt sich bereits die Zeittracht an neben den antiken Gewändern. Geschichtlich hat das Denkmal dadurch seinen Wert, daß es uns die neuen Kräfte, die bald selbständig werden, zum erstenmal kennen lehrt. Unter den in dem Vertrag genannten Gehilfen Niccolòs ist außer dem Sohne Giovanni ein namhafter Mann: Arnolfo di Cambio, der später den Dom in Florenz baute und etwas früher das Grabmal des 1282 verstorbenen Kardinals de Braye (in S. Domenico, Orvieto) verfertigte. Dieses zeigt uns in einem in der Folge vielfach nachgeahmten Aufbau unten auf einem Paradebett ruhend den Verstorbenen, vor dem zwei Chorknaben den Vorhang weggezogen haben, darüber thronend die Madonna, zu beiden Seiten einen Heiligen, neben deren einem wieder der Kardinal knieend dargestellt ist (Abb. 14). Der Stil der Skulpturen erinnert noch an Niccolò, aber Arnolfo hat doch sehr seine eigene Schönheit, z. B. in der Madonna,

und das „Jüngste Gericht“, unterscheiden sich von den ersten drei dadurch, daß bei ihren Gegenständen antike Vorbilder nicht mehr so unmittelbar wirken konnten. Dafür treten dann individuelle Züge, lebhaft erregte Köpfe und heftige Gebärden mehr hervor. Auf dem „Jüngsten Gericht“ sind die meisten



Abb. 13. Kapitell mit Eckfiguren von der Kanzel des Doms zu Siena.

Köpfe abgeschlagen, und das Ganze ist arg zerstört. Das Kostüm ist antik, auch an den Männern mit barbarischem Typus auf der „Kreuzigung“. Hier ist der nackte Christuskörper eine selbständige Schönheitsleistung, die durch den Vergleich mit dem abschreckend naturwahren Gekreuzigten seines Sohnes Giovanni (in Pistoja und mehr noch an der Domkanzel zu Pisa) um so merkwürdiger wird. So stehen sich anderthalb Jahrhunderte später in Florenz

Brunelleschi und Donatello ebenfalls gegenüber mit ihren aus Holz geschnitzten Kruzifixen in S. Maria Novella und S. Croce. Über die Komposition und den Gesamteindruck können wir nur bei der „Kreuzigung“ urteilen. Gewiß übertrifft auch hier Niccolò seine Vorgänger. Aber so groß, wie wir ihn nach den ersten drei Reliefs erwarten sollten, ist der Fortschritt doch nicht! Wir sehen, wo seine erwählten Muster ihn im Stiche ließen, konnte er aus eigener Kraft allein nicht viel weiter kommen.

Die Kanzel, die er dann mit seinem Sohne Giovanni und anderen Gehilfen für den neuen Dom der reichen Nachbarstadt Siena machte, ist eine größere und glänzendere Wiederholung der ersten Aufgabe. Sie enthält dieselben Geschichten, hat aber, weil sie achteckig ist, sieben Reliefs und ruht auf neun Säulen; die Mittelsäule wird getragen von einem achtseitigen Sockel mit Frauengestalten in Hochrelief, Wissenschaften und Künsten. Die Kapitelle sind reicher, die Figuren zwischen ihnen und der oberen Brüstung — Sibyllen oder Tugenden — sind bedeutender (Abb. 13). Alles Einzelne ist mannigfaltiger und prächtiger. Die Reliefs der Brüstung werden nicht durch Säulen getrennt, sondern durch Figuren, eine Madonna, Apostel und Heilige. — Wir kommen nun zu den Reliefs dieser Kanzel. Großes selbständiges Interesse bieten sie nicht, weil sie denen der ersten Kanzel zu ähnlich sind und, was an ihnen neu ist — eine höhere Lebendigkeit und die noch stärkere Überfüllung mit Figuren — wenig zu dem antiken Stil, den sie doch im ganzen festhalten, passen will. So haben wir vor allem den Eindruck einer nicht einheitlichen Kunst. Überdies sind die Kleider reich gestickt und verziert (in Siena liebte man das, wie uns die alten Bilder lehren), und hier und da kündigt sich bereits die Zeittracht an neben den antiken Gewändern. Geschichtlich hat das Denkmal dadurch seinen Wert, daß es uns die neuen Kräfte, die bald selbständig werden, zum erstenmal kennen lehrt. Unter den in dem Vertrag genannten Gehilfen Niccolòs ist außer dem Sohne Giovanni ein namhafter Mann: Arnolfo di Cambio, der später den Dom in Florenz baute und etwas früher das Grabmal des 1282 verstorbenen Kardinals de Braye (in S. Domenico, Orvieto) verfertigte. Dieses zeigt uns in einem in der Folge vielfach nachgeahmten Aufbau unten auf einem Paradebett ruhend den Verstorbenen, vor dem zwei Chorknaben den Vorhang weggezogen haben, darüber thronend die Madonna, zu beiden Seiten einen Heiligen, neben deren einem wieder der Kardinal kniend dargestellt ist (Abb. 14). Der Stil der Skulpturen erinnert noch an Niccolò, aber Arnolfo hat doch sehr seine eigene Schönheit, z. B. in der Madonna,



Abb. 14. Grabmal des Kardinals de Braye, von Arnolfo di Cambio. Orvieto, S. Domenico.

und das ganze Werk hat Wucht und Ausdruck. Man braucht daraus noch nicht zu folgern, daß er ein kräftigeres Talent gewesen sei, dessen Mitwirkung an jenem zweiten Kanzelwerke Niccolòs besonders deutlich zu erkennen sein müßte. Was Giovanni betrifft, so wird er nicht bei dem Plane des Ganzen geholfen, wohl aber trotz seiner Jugend im Laufe der Arbeit den Vater beeinflußt haben.



Abb. 15. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von Giovanni Pisano. Pistoja, S. Andrea.

Am meisten gleicht dem Bilde auf der früheren Kanzel die „Geburt Christi", und überall zeigen sich ähnliche kleine Züge des Lebens an den Figuren der Menschen und Tiere. Auch die „Darstellung" hat noch Ähnlichkeit mit dem entsprechenden früheren Bilde. Die „Anbetung" dagegen mit dem Reiterzuge der Könige und ihrem Gefolge im Vordergrunde ist völlig anders, lebhaft und individualisiert, — Kamele und orientalische Gesichtsbildungen zeigen sich — malerisch gehalten, mit Verkürzungen und schwer im Relief zu verwirklichenden Ansichten. Diese „Anbetung" hat nichts



Abb. 14. Grabmal des Kardinals de Braye, von Arnolfo di Cambio. Orvieto, S. Domenico.

und das ganze Werk hat Wucht und Ausdruck. Man braucht daraus noch nicht zu folgern, daß er ein kräftigeres Talent gewesen sei, dessen Mitwirkung an jenem zweiten Kanzelwerke Niccolòs besonders deutlich zu erkennen sein müßte. Was Giovanni betrifft, so wird er nicht bei dem Plane des Ganzen geholfen, wohl aber trotz seiner Jugend im Laufe der Arbeit den Vater beeinflußt haben.



Abb. 15. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von Giovanni Pisano. Pistoja, S. Andrea.

Am meisten gleicht dem Bilde auf der früheren Kanzel die „Geburt Christi“, und überall zeigen sich ähnliche kleine Züge des Lebens an den Figuren der Menschen und Tiere. Auch die „Darstellung“ hat noch Ähnlichkeit mit dem entsprechenden früheren Bilde. Die „Anbetung“ dagegen mit dem Reiterzuge der Könige und ihrem Gefolge im Vordergrunde ist völlig anders, lebhaft und individualisiert, — Kamele und orientalische Gesichtsbildungen zeigen sich — malerisch gehalten, mit Verkürzungen und schwer im Relief zu verwirklichenden Ansichten. Diese „Anbetung“ hat nichts



Abb. 16. Relief von der Arca des h. Dominikus. Bologna, S. Domenico.

mehr von Niccolòs erster Darstellung; sie ist eine Vorbereitung auf die Art, wie bald die Maler von Florenz diesen außerordentlich beliebten Gegenstand behandeln. Die „Kreuzigung" zeigt das Pathetische der ersten Darstellung bedeutend übertrieben. Ebenso wirkt ein neuer Gegenstand auf dieser Kanzel: der „bethlehemitische Kindermord" mit einem aufregenden Gewirre von Figuren. Giovanni hat später auf einer anderen Kanzel (für S. Andrea in Pistoja) den Gegenstand veredelt, soweit es möglich war, und ihm dabei alle diese grausige Lebendigkeit, die er nun einmal voraussetzt, gelassen (Abb. 15). Da gibt er eine wirklich bedeutende dramatische Auffassung! Dagegen gehalten ist das Relief in Siena maskenhaft und wie nach einem äußeren Schema gearbeitet. Aber warum soll nicht dennoch der junge Giovanni geistig und auch mit der Hand daran tätig gewesen sein? — Am wenigsten befriedigt das „jüngste Gericht" (auf zwei Tafeln), an sich keine günstige Aufgabe für die Plastik und nun vollends in dieser Ausdehnung. Die neue Richtung fand darin so wenig ihre Befriedigung, wie die alte.

Noch ehe die Kanzel von Siena vollendet war, hatte Niccolò für Bologna ein anderes Werk fertig gestellt, ein sarkophagartiges Grabmal für die Gebeine des Titelheiligen in S. Domenico. Er wohnte selbst 1267, als die Reliquien in die neue Urne gelegt wurden, dieser Zeremonie



Abb. 17. Geburt Christi. Von der Kanzel des Fra Guglielmo in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja.

bei. Er hat also als Hauptmeister die Arbeit geleitet, und diese ging teilweise neben der anderen für Siena her. Es ist schon deshalb nicht wahrscheinlich, daß er selbst viel daran getan hat. Der Kasten ist ringsum mit Reliefs bedeckt, und diese sind — wie an der Domkanzel in Siena — durch kleine Statuen voneinander getrennt. In den zwei besten Reliefs, die den Ehrenplatz an der Vorderseite haben, müßte des alten Niccolò Arbeit doch am ehesten gefunden werden. Es sind zwei zeitgeschichtliche Szenen darauf dargestellt: wie Dominikus einen vom Pferde gestürzten Ritter vom Tode auferweckt (Abb. 16), und wie in seiner Gegenwart die ketzerischen Bücher verbrennen, die seinen aber die Feuerprobe bestehen. Das gestürzte Pferd ist von einem römischen Kindersarkophage genommen, und auch unter den menschlichen Figuren erinnern einige an die Antike, aber ihr Ausdruck ist inniger als an der Kanzel in Pisa, und wie das Zeitkostüm bei den Mönchen und den weltlichen vornehmen Jünglingen überwiegt, so hat die lebensvolle Darstellung des Ganzen doch auch keine Ähnlichkeit mehr mit jenen ersten Reliefs, und die menschliche Figur hat durchweg schlankere Proportionen als dort. Die Statuetten zwischen den Tafeln sind vollends schon ganz im Stil der entwickelten Schule. Wir hören nun, daß bei diesem Auftrage der alte Niccolò sich einen Dominikanerlaienbruder, Fra Guglielmo, zu Hilfe nahm. Sollte nicht der um das Grabmal des Stifters



Abb. 16. Relief von der Arca des h. Dominikus. Bologna, S. Domenico.

mehr von Niccolòs erster Darstellung; sie ist eine Vorbereitung auf die Art, wie bald die Maler von Florenz diesen außerordentlich beliebten Gegenstand behandeln. Die „Kreuzigung" zeigt das Pathetische der ersten Darstellung bedeutend übertrieben. Ebenso wirkt ein neuer Gegenstand auf dieser Kanzel: der „bethlehemitische Kindermord" mit einem aufregenden Gewirre von Figuren. Giovanni hat später auf einer anderen Kanzel (für S. Andrea in Pistoja) den Gegenstand veredelt, soweit es möglich war, und ihm dabei alle diese grausige Lebendigkeit, die er nun einmal voraussetzt, gelassen (Abb. 15). Da gibt er eine wirklich bedeutende dramatische Auffassung! Dagegen gehalten ist das Relief in Siena maskenhaft und wie nach einem äußeren Schema gearbeitet. Aber warum soll nicht dennoch der junge Giovanni geistig und auch mit der Hand daran tätig gewesen sein? — Am wenigsten befriedigt das „jüngste Gericht" (auf zwei Tafeln), an sich keine günstige Aufgabe für die Plastik und nun vollends in dieser Ausdehnung. Die neue Richtung fand darin so wenig ihre Befriedigung, wie die alte.

Noch ehe die Kanzel von Siena vollendet war, hatte Niccolò für Bologna ein anderes Werk fertig gestellt, ein sarkophagartiges Grabmal für die Gebeine des Titelheiligen in S. Domenico. Er wohnte selbst 1267, als die Reliquien in die neue Urne gelegt wurden, dieser Zeremonie



Abb. 17. Geburt Christi. Von der Kanzel des Fra Guglielmo in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja.

bei. Er hat also als Hauptmeister die Arbeit geleitet, und diese ging teilweise neben der anderen für Siena her. Es ist schon deshalb nicht wahrscheinlich, daß er selbst viel daran getan hat. Der Kasten ist ringsum mit Reliefs bedeckt, und diese sind — wie an der Domkanzel in Siena — durch kleine Statuen voneinander getrennt. In den zwei besten Reliefs, die den Ehrenplatz an der Vorderseite haben, müßte des alten Niccolò Arbeit doch am ehesten gefunden werden. Es sind zwei zeitgeschichtliche Szenen darauf dargestellt: wie Dominikus einen vom Pferde gestürzten Ritter vom Tode auferweckt (Abb. 16), und wie in seiner Gegenwart die ketzerischen Bücher verbrennen, die seinen aber die Feuerprobe bestehen. Das gestürzte Pferd ist von einem römischen Kindersarkophage genommen, und auch unter den menschlichen Figuren erinnern einige an die Antike, aber ihr Ausdruck ist inniger als an der Kanzel in Pisa, und wie das Zeitkostüm bei den Mönchen und den weltlichen vornehmen Jünglingen überwiegt, so hat die lebensvolle Darstellung des Ganzen doch auch keine Ähnlichkeit mehr mit jenen ersten Reliefs, und die menschliche Figur hat durchweg schlankere Proportionen als dort. Die Statuetten zwischen den Tafeln sind vollends schon ganz im Stil der entwickelten Schule. Wir hören nun, daß bei diesem Auftrage der alte Niccolò sich einen Dominikanerlaienbruder, Fra Guglielmo, zu Hilfe nahm. Sollte nicht der um das Grabmal des Stifters

seines Ordens das Hauptverdienst haben? Er stahl bei diesem Anlaß dem Heiligen eine Rippe, was er erst auf dem Totenbette seinen Ordensbrüdern beichtete. Als selbständiger Bildhauer tritt er gleich nach diesen Vorgängen auf, am bedeutendsten an der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja, die um 1270 und zwar urkundlich von einem Meister Guglielmo gemacht ist. Sie ist äußerlich viel bescheidener als die großen Prachtkanzeln in Pisa und Siena, lehnt sich an die Wand und hat an ihren drei Seiten zehn Darstellungen aus der Geschichte Christi von der „Verkündigung“ bis zur „Himmelfahrt“. Neben vielen Entlehnungen aus dem Altertum, wie sie bei Niccolòs Schule begreiflich sind, haben doch diese Szenen eine Sprache der Natur, in der manchmal jedes Einzelne zu Leben wird. Dieses Leben ist nicht so gewaltig, aber auch nie so häßlich, wie es später bisweilen bei Giovanni wird. Das zeigt sich in jeder einzelnen Figur. Auch Giovanni ist ja, verglichen mit der kalten Regelmäßigkeit Niccolòs in Pisa, oft ungünstig beurteilt worden. Völlig harmonisch sind diese antik angezogenen Menschen mit den heftigen Gebärden ja auch nicht. Gerade um so deutlicher wird es uns deswegen, wie groß hier der Fortschritt in der Darstellung des Ausdrucks ist gegenüber Werken, die der Zeit nach nur wenig zurückliegen. Man vergleiche nur das volle, strömende Leben auf dieser „Geburt Christi“ (Abb. 17) mit der Darstellung desselben Gegenstandes auf dem Relief der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja von Guido da Como 1250 (S. 22), wo die Gebärden der Handelnden mit ihren unverhältnismäßig starken Gliedmaßen sehr betont und dennoch im buchstäblichen Sinne gebunden sind. Zwischen Guido und Guglielmo liegen doch nur zwanzig Jahre! Aber man sieht doch, wo dies Leben hinaus will. Von Niccolò sind wir der Art nach schon weit entfernt, obwohl er noch über zehn Jahre weiter gelebt hat.

Denn 1280 ist der Große Brunnen, der auf dem Domplatze von Perugia steht, vollendet worden, der schönste Italiens aus dieser älteren Zeit, mit drei Becken, die übereinander angeordnet sind (Abb. 18). Das oberste ist von Bronze und trägt eine Gruppe aus dem gleichen Metall. Das mittlere aus Marmor hat 24 kleine Statuen von heiligen und historischen Personen und Allegorien, ähnlich den Statuetten an den Kanzeln von Pisa und Siena. Sie bieten nichts innerhalb dieses Kunstbereiches Bemerkenswertes. Das unterste Becken aber, das größte und reichste, trägt auf jeder seiner 25 Seiten zwei, im ganzen also 50 Marmorreliefs in zierlichem, edlem Stil, nicht mit Figuren überladen und ausgezeichnet durch schöne und zugleich frische, naturwahre Motive, wozu der hier gewählte mannigfaltige

Inhalt einlud. Es sind Monate, in den Beschäftigungen der Menschen dargestellt, mit Himmelszeichen, ferner die sieben freien Künste, dazu Geschichten aus dem Alten Testament, aus Äsop und endlich die Gründung Roms. Der Stoff allein tat es dabei doch nicht. Er war schon recht oft seit dem frühen Mittelalter behandelt worden, insbesondere kommen die Monatsbilder schon



Abb. 18. Der Große Brunnen in Perugia.

vorher in Toskana vor, — aber noch nicht so einfach und edel wie hier, wo leider bei starker Verwitterung und Ergänzung das Ursprüngliche oft nur noch in Spuren erhalten ist. Nun steht an dem mittleren Becken mit den weniger bedeutenden Figuren eine Inschrift zum Lobe des Meisters Niccolò, während eine kurze Inschrift über einem Bilde des unteren Beckens den Giovanni als Verfertiger bezeichnet. Natürlich nicht bloß dieses einen Bildes, sondern des ganzen Werkes in wesentlichen Teilen. Außerdem wissen

seines Ordens das Hauptverdienst haben? Er stahl bei diesem Anlaß dem Heiligen eine Rippe, was er erst auf dem Totenbette seinen Ordensbrüdern beichtete. Als selbständiger Bildhauer tritt er gleich nach diesen Vorgängen auf, am bedeutendsten an der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja, die um 1270 und zwar urkundlich von einem Meister Guglielmo gemacht ist. Sie ist äußerlich viel bescheidener als die großen Prachtkanzeln in Pisa und Siena, lehnt sich an die Wand und hat an ihren drei Seiten zehn Darstellungen aus der Geschichte Christi von der „Verkündigung" bis zur „Himmelfahrt". Neben vielen Entlehnungen aus dem Altertum, wie sie bei Niccolòs Schule begreiflich sind, haben doch diese Szenen eine Sprache der Natur, in der manchmal jedes Einzelne zu Leben wird. Dieses Leben ist nicht so gewaltig, aber auch nie so häßlich, wie es später bisweilen bei Giovanni wird. Das zeigt sich in jeder einzelnen Figur. Auch Giovanni ist ja, verglichen mit der kalten Regelmäßigkeit Niccolòs in Pisa, oft ungünstig beurteilt worden. Völlig harmonisch sind diese antik angezogenen Menschen mit den heftigen Gebärden ja auch nicht. Gerade um so deutlicher wird es uns deswegen, wie groß hier der Fortschritt in der Darstellung des Ausdrucks ist gegenüber Werken, die der Zeit nach nur wenig zurückliegen. Man vergleiche nur das volle, strömende Leben auf dieser „Geburt Christi" (Abb. 17) mit der Darstellung desselben Gegenstandes auf dem Relief der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja von Guido da Como 1250 (S. 22), wo die Gebärden der Handelnden mit ihren unverhältnismäßig starken Gliedmaßen sehr betont und dennoch im buchstäblichen Sinne gebunden sind. Zwischen Guido und Guglielmo liegen doch nur zwanzig Jahre! Aber man sieht doch, wo dies Leben hinaus will. Von Niccolò sind wir der Art nach schon weit entfernt, obwohl er noch über zehn Jahre weiter gelebt hat.

Denn 1280 ist der Große Brunnen, der auf dem Domplatze von Perugia steht, vollendet worden, der schönste Italiens aus dieser älteren Zeit, mit drei Becken, die übereinander angeordnet sind (Abb. 18). Das oberste ist von Bronze und trägt eine Gruppe aus dem gleichen Metall. Das mittlere aus Marmor hat 24 kleine Statuen von heiligen und historischen Personen und Allegorien, ähnlich den Statuetten an den Kanzeln von Pisa und Siena. Sie bieten nichts innerhalb dieses Kunstbereiches Bemerkenswertes. Das unterste Becken aber, das größte und reichste, trägt auf jeder seiner 25 Seiten zwei, im ganzen also 50 Marmorreliefs in zierlichem, edlem Stil, nicht mit Figuren überladen und ausgezeichnet durch schöne und zugleich frische, naturwahre Motive, wozu der hier gewählte mannigfaltige

Inhalt einlud. Es sind Monate, in den Beschäftigungen der Menschen dargestellt, mit Himmelszeichen, ferner die sieben freien Künste, dazu Geschichten aus dem Alten Testament, aus Äsop und endlich die Gründung Roms. Der Stoff allein tat es dabei doch nicht. Er war schon recht oft seit dem frühen Mittelalter behandelt worden, insbesondere kommen die Monatsbilder schon

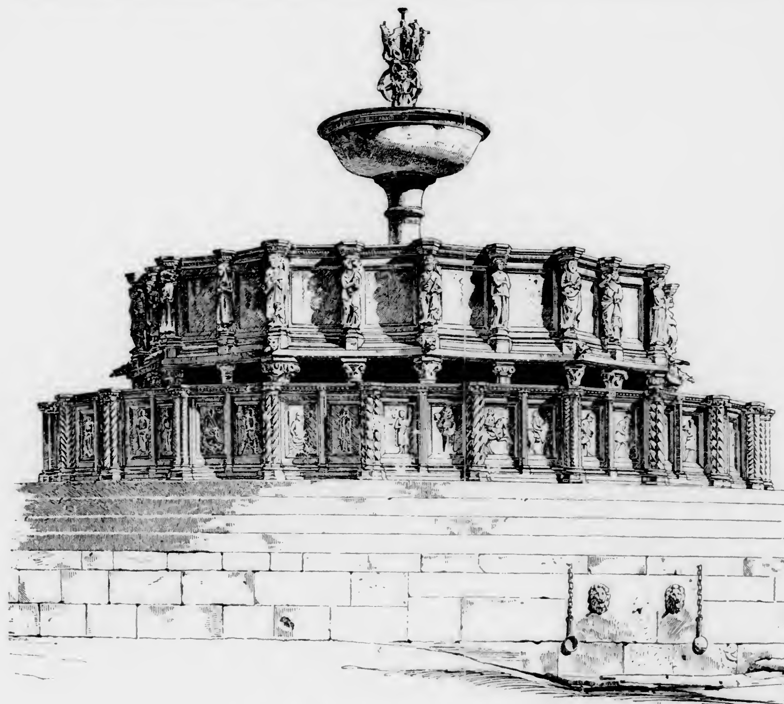


Abb. 18. Der Große Brunnen in Perugia.

vorher in Toskana vor, — aber noch nicht so einfach und edel wie hier, wo leider bei starker Verwitterung und Ergänzung das Ursprüngliche oft nur noch in Spuren erhalten ist. Nun steht an dem mittleren Becken mit den weniger bedeutenden Figuren eine Inschrift zum Lobe des Meisters Niccolò, während eine kurze Inschrift über einem Bilde des unteren Beckens den Giovanni als Verfertiger bezeichnet. Natürlich nicht bloß dieses einen Bildes, sondern des ganzen Werkes in wesentlichen Teilen. Außerdem wissen

wir aus Urkunden, daß auch Arnolfo di Cambio wieder, wie vorher an der Arca in Bologna, an diesem Brunnen gearbeitet hat. Von ihm, dem Baumeister, rührt jedenfalls der Aufbau her. Dürfen wir ferner annehmen, daß zwischen diesem Schüler, der von ebenso strengem Formensinn wie Niccolò selbst war, und dem vorwärts drängenden Sohne der Alte noch zu guterletzt diesen einfach-schönen, im guten Sinne an das Altertum erinnernden Reliefstil fand? Äußerlich steht er doch diesem Stil in seinen früheren Werken näher als sein Sohn, sobald wir diesen in der Kunstgeschichte aus eigenen Arbeiten erkennen können. Die Statuetten setzen im allgemeinen die Richtung fort, die uns die Kanzeln von Pisa und Siena gezeigt haben, also Niccolò und seine Schule, wobei wir darauf verzichten, den Anteil Arnolfos auszuscheiden. Im Gegensatz dazu fühlen wir deutlich vielerwärts Giovannis lebendigen Geist und wir sehen auch seine Hand, am greifbarsten an einzelnen Statuetten und an den Reliefs der freien Künste. Als der Brunnen fertig war, lebte Niccolò nicht mehr.

Es gehört zu dem Allerschwersten, namentlich in der Plastik, wo die Farben fehlen, ohne eine andere Überlieferung nur aus Kennzeichen des Stils einen persönlichen Urheber festzustellen, wenn überhaupt bei der Beschaffenheit des Kunstwerkes die Wahl zwischen mehreren möglich ist. Mit dieser Bemerkung treten wir an den sehr mannigfachen Skulpturschmuck des Doms S. Martino in Lucca (S. 11), um dann zuletzt noch ein besonders wichtiges Werk, welches dem Niccolò zugeschrieben wird, zu betrachten. Sein Name ist nämlich verbunden mit den Skulpturen des linken Seitenportals. Außerdem aber sind das rechte und das Hauptportal, sowie die Vorhalle und die sich darüber hinziehende Fassade mit Reliefs bedeckt, die sämtlich geringer als jene, untereinander aber wieder verschieden sind und eine längere, auf mehrere Jahrzehnte zu berechnende Tätigkeit voraussetzen: Christus im Limbus, Maria und Apostel, Monatsbilder, Geschichten aus der Martinslegende usw. Aber es will nicht gelingen, die Arbeiten zu verteilen und zeitlich anzuordnen. Nur so viel sehen wir ihnen selbst an, daß sie nicht von der Schule von Pisa berührt worden sind. Das merkwürdigste Stück ist eine Freiskulptur, die einzige unter lauter Reliefs: der heilige Martin zu Pferde, wie er mit dem Bettler das Gewand teilt (Abb. 19). Die Gruppe ist nicht ohne Wirkung, aber derb und plump. Wäre sie erheblich älter als Niccolò, so wäre sie ein wichtiges Denkmal. Aber nichts steht uns dafür.

Sie ist handwerksmäßig roh, kann spät sein, und ihr Verfertiger kann hinter seiner Zeit zurückgeblieben sein, und sie wäre sogar nach 1300 noch begreiflich.

Die Skulpturwerke des Doms von Lucca haben also dermalen für die Kunstgeschichte nur die Bedeutung, daß sie uns auf eine sehr entwickelte, in



Abb. 19. Der h. Martin. Freigruppe im Dom zu Lucca.

die Masse gehende Tätigkeit comaskischer und toskanischer Steinmetzen und Bildhauer sehen lassen, wobei sich in dieser Zeit des romanischen Stils aus der nächsten Aufgabe des Handwerks erst die Dekoration und allmählich das Figürliche ergibt, zunächst als Relief, und endlich sogar die freie Statue. Das sind die Verhältnisse, die Niccolò bei seinem Auftreten äußerlich umgaben. Sie waren günstig für ihn. Denn ein wirklicher Bildhauer fehlte noch. Daß er von Pisa aus in jungen Jahren nach Lucca gegangen und

wir aus Urkunden, daß auch Arnolfo di Cambio wieder, wie vorher an der Arca in Bologna, an diesem Brunnen gearbeitet hat. Von ihm, dem Baumeister, rührt jedenfalls der Aufbau her. Dürfen wir ferner annehmen, daß zwischen diesem Schüler, der von ebenso strengem Formensinn wie Niccolò selbst war, und dem vorwärts drängenden Sohne der Alte noch zu guterletzt diesen einfach=schönen, im guten Sinne an das Altertum erinnernden Reliefstil fand? Äußerlich steht er doch diesem Stil in seinen früheren Werken näher als sein Sohn, sobald wir diesen in der Kunstgeschichte aus eigenen Arbeiten erkennen können. Die Statuetten setzen im allgemeinen die Richtung fort, die uns die Kanzeln von Pisa und Siena gezeigt haben, also Niccolò und seine Schule, wobei wir darauf verzichten, den Anteil Arnolfos auszuscheiden. Im Gegensatz dazu fühlen wir deutlich vielerwärts Giovannis lebendigen Geist und wir sehen auch seine Hand, am greifbarsten an einzelnen Statuetten und an den Reliefs der freien Künste. Als der Brunnen fertig war, lebte Niccolò nicht mehr.

Es gehört zu dem Allerschwersten, namentlich in der Plastik, wo die Farben fehlen, ohne eine andere Überlieferung nur aus Kennzeichen des Stils einen persönlichen Urheber festzustellen, wenn überhaupt bei der Beschaffenheit des Kunstwerkes die Wahl zwischen mehreren möglich ist. Mit dieser Bemerkung treten wir an den sehr mannigfachen Skulpturschmuck des Doms S. Martino in Lucca (S. 11), um dann zuletzt noch ein besonders wichtiges Werk, welches dem Niccolò zugeschrieben wird, zu betrachten. Sein Name ist nämlich verbunden mit den Skulpturen des linken Seitenportals. Außerdem aber sind das rechte und das Hauptportal, sowie die Vorhalle und die sich darüber hinziehende Fassade mit Reliefs bedeckt, die sämtlich geringer als jene, untereinander aber wieder verschieden sind und eine längere, auf mehrere Jahrzehnte zu berechnende Tätigkeit voraussetzen: Christus im Limbus, Maria und Apostel, Monatsbilder, Geschichten aus der Martinslegende usw. Aber es will nicht gelingen, die Arbeiten zu verteilen und zeitlich anzuordnen. Nur so viel sehen wir ihnen selbst an, daß sie nicht von der Schule von Pisa berührt worden sind. Das merkwürdigste Stück ist eine Freiskulptur, die einzige unter lauter Reliefs: der heilige Martin zu Pferde, wie er mit dem Bettler das Gewand teilt (Abb. 19). Die Gruppe ist nicht ohne Wirkung, aber derb und plump. Wäre sie erheblich älter als Niccolò, so wäre sie ein wichtiges Denkmal. Aber nichts steht uns dafür.

Sie ist handwerksmäßig roh, kann spät sein, und ihr Verfertiger kann hinter seiner Zeit zurückgeblieben sein, und sie wäre sogar nach 1300 noch begreiflich.

Die Skulpturwerke des Doms von Lucca haben also dermalen für die Kunstgeschichte nur die Bedeutung, daß sie uns auf eine sehr entwickelte, in die Masse gehende Tätigkeit comaskischer und toskanischer Steinmetzen und Bildhauer sehen lassen, wobei sich in dieser Zeit des romanischen Stils aus der nächsten Aufgabe des Handwerks erst die Dekoration und allmählich das Figürliche ergibt, zunächst als Relief, und endlich sogar die freie Statue. Das sind die Verhältnisse, die Niccolò bei seinem Auftreten äußerlich umgaben. Sie waren günstig für ihn. Denn ein wirklicher Bildhauer fehlte noch. Daß er von Pisa aus in jungen Jahren nach Lucca gegangen und



Abb. 19. Der h. Martin. Freigruppe im Dom zu Lucca.



Abb. 20. Abnahme vom Kreuz. Lünette am Dom zu Lucca.

längere Zeit daselbst gearbeitet hätte, — arbeitete doch auch der Comaske Guido außer in Pistoja noch in Pisa und Lucca! — daß er dann zuletzt mit seinen Arbeiten alle anderen übertroffen und diese ganze romanische dekorierende Reliefskulptur mit einem Werke der höheren Kunst abgeschlossen hätte, wäre verständlich. Vasari gibt ihm die Reliefs über dem linken Seitenportal in Lucca: am Türsturz die „Verkündigung", die „Anbetung der Hirten" und der „Könige", noch bei aller Zerstörung einfach und klar ausgedrückt, und darüber die „Kreuzabnahme" (Abb. 20). Ob Vasari recht hat, ist für Niccolò eine besonders wichtige Frage. Denn hier handelt es sich um eine Ausdrucksweise, die von seiner in Pisa ausgeübten Art der Kunst durchaus verschieden ist. Man kann über dies anspruchslose, mit vollendetem Raumgefühl in das Halbrund komponierte Relief der Kreuzabnahme nicht leicht zu viel des Lobes sagen. Es hat neben edlen und in der Hauptsache richtigen Formen einen tiefen Gehalt an Empfindung. Das Antike hat der Künstler z. B. in der Tracht angewendet, wie es alle die anderen zu seiner Zeit anwandten, aber es stört nicht und kühlt die Wärme des wirklichen, empfundenen Lebens nicht ab. Das Altertum, an das sich Niccolò z. B. in Pisa bei anderen Gegenständen so eng anschloß (S. 17), gab ja für die „Kreuzabnahme" solche Muster nicht her. Darum wollen wir uns, um dies Relief von Niccolò zu würdigen, nach einigen Versuchen in der älteren italienischen Kunst umsehen.

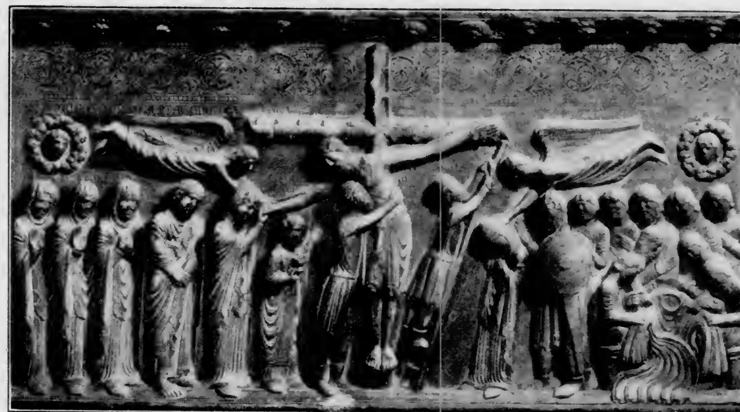


Abb. 21. Kreuzabnahme, von Antelami. Parma, Dom.

In Parma, wo das Baptisterium außen, an seinen drei Portalen, und inwendig mit Skulpturen bedeckt ist, die das ganze 13. Jahrhundert ausfüllen (den Anfang macht ein Bildhauer Benediktus am Nordportal 1196), wird im Dom eine einzelne, noch ältere Relieftafel aufbewahrt mit einer „Kreuzabnahme" von Benedetto Antelami 1178 (Abb. 21). Alles Natürliche, wie Körperform und Haar, ist hier noch ganz konventionell behandelt, wie in einem heraldischen Ornament, aber der Inhalt sucht nach Ausdruck in den Bewegungen und in den Mienen der Gesichter. Erheblich später, um 1250, zeigt dann eines der Kanzelreliefs in S. Lionardo (S. 21) nach der Seite des Ausdrucks einen großen Fortschritt: Maria und Johannes halten ebenso wie in Lucca die Hände des Heilandes ergriffen, Joseph von Arimathia umfaßt seinen Oberkörper, und Nikodemus am Fuße des Kreuzes arbeitet schon ebenso angespannt mit seiner Zange an den Nägeln. Dieses oder ein ähnliches Werk ist das Vorbild für das Relief in Lucca gewesen. Aber dieses läßt alle seine Vorgänger hinter sich. Es übertrifft auch das Relief der „Kreuzigung" an der Kanzel in Pisa nicht nur formell im Stil und in der Anpassung an die Türlünette, sondern ebenso im Ausdruck. Wenn es eine Jugendarbeit Niccolòs wäre, oder wenigstens vor die Kanzel von Pisa fiele, wie manche meinen, — wie seltsam wäre es dann, daß ein doch schon ausgereifter Mann, der über so vollendete Ausdrucksmittel verfügt, sich dann erst in den noch strengeren Zwang der antiken Kunstregel begibt und



Abb. 20. Abnahme vom Kreuz. Lünette am Dom zu Lucca.

längere Zeit daselbst gearbeitet hätte, — arbeitete doch auch der Comaske Guido außer in Pistoja noch in Pisa und Lucca! — daß er dann zuletzt mit seinen Arbeiten alle anderen übertroffen und diese ganze romanische dekorierende Reliefskulptur mit einem Werke der höheren Kunst abgeschlossen hätte, wäre verständlich. Vasari gibt ihm die Reliefs über dem linken Seitenportal in Lucca: am Türsturz die „Verkündigung“, die „Anbetung der Hirten“ und der „Könige“, noch bei aller Zerstörung einfach und klar ausgedrückt, und darüber die „Kreuzabnahme“ (Abb. 20). Ob Vasari recht hat, ist für Niccolò eine besonders wichtige Frage. Denn hier handelt es sich um eine Ausdrucksweise, die von seiner in Pisa ausgeübten Art der Kunst durchaus verschieden ist. Man kann über dies anspruchslose, mit vollendetem Raumgefühl in das Halbrund komponierte Relief der Kreuzabnahme nicht leicht zu viel des Lobes sagen. Es hat neben edlen und in der Hauptsache richtigen Formen einen tiefen Gehalt an Empfindung. Das Antike hat der Künstler z. B. in der Tracht angewendet, wie es alle die anderen zu seiner Zeit anwandten, aber es stört nicht und kühlt die Wärme des wirklichen, empfundenen Lebens nicht ab. Das Altertum, an das sich Niccolò z. B. in Pisa bei anderen Gegenständen so eng anschloß (S. 17), gab ja für die „Kreuzabnahme“ solche Muster nicht her. Darum wollen wir uns, um dies Relief von Niccolò zu würdigen, nach einigen Versuchen in der älteren italienischen Kunst umsehen.

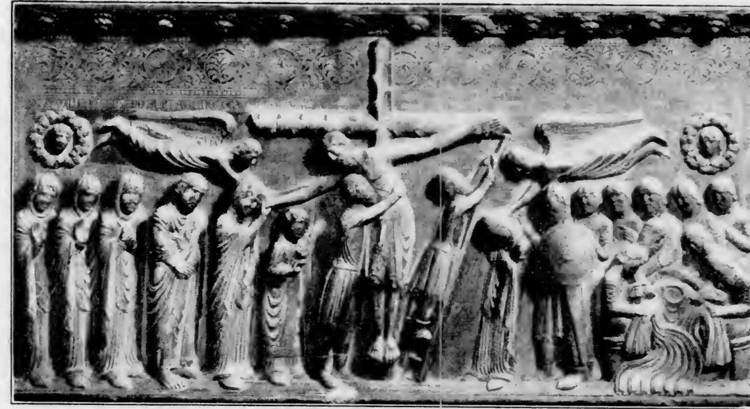


Abb. 21. Kreuzabnahme, von Antelami. Parma, Dom.

In Parma, wo das Baptisterium außen, an seinen drei Portalen, und inwendig mit Skulpturen bedeckt ist, die das ganze 13. Jahrhundert ausfüllen (den Anfang macht ein Bildhauer Benediktus am Nordportal 1196), wird im Dom eine einzelne, noch ältere Relieftafel aufbewahrt mit einer „Kreuzabnahme“ von Benedetto Antelami 1178 (Abb. 21). Alles Natürliche, wie Körperform und Haar, ist hier noch ganz konventionell behandelt, wie in einem heraldischen Ornament, aber der Inhalt sucht nach Ausdruck in den Bewegungen und in den Mienen der Gesichter. Erheblich später, um 1250, zeigt dann eines der Kanzelreliefs in S. Lionardo (S. 21) nach der Seite des Ausdrucks einen großen Fortschritt: Maria und Johannes halten ebenso wie in Lucca die Hände des Heilandes ergriffen, Joseph von Arimathia umfaßt seinen Oberkörper, und Nikodemus am Fuße des Kreuzes arbeitet schon ebenso angespannt mit seiner Zange an den Nägeln. Dieses oder ein ähnliches Werk ist das Vorbild für das Relief in Lucca gewesen. Aber dieses läßt alle seine Vorgänger hinter sich. Es übertrifft auch das Relief der „Kreuzigung“ an der Kanzel in Pisa nicht nur formell im Stil und in der Anpassung an die Türlünette, sondern ebenso im Ausdruck. Wenn es eine Jugendarbeit Niccolòs wäre, oder wenigstens vor die Kanzel von Pisa fiele, wie manche meinen, — wie seltsam wäre es dann, daß ein doch schon ausgereifter Mann, der über so vollendete Ausdrucksmittel verfügt, sich dann erst in den noch strengeren Zwang der antiken Kunstregel begibt und

doch zuletzt wieder, wie wir gesehen haben, gegen sein Lebensende, diese Art von Klassizismus in seiner Schule nicht behaupten kann, sondern mit seinen jüngeren Genossen mehr der Natur folgen muß! Wir sehen darum in dem Relief die Vollendung dessen, wonach die romanische Skulptur in Italien bei christlichen Stoffen suchte, ein Werk, das zu allem anderen, was wir in Lucca, Pistoja und anderwärts sehen, noch die Läuterung der Form, welche Niccolòs Schule eigen ist, hinzubringt, also eine Schöpfung von abschließendem Charakter, die ebensogut von einem Schüler Niccolòs sein könnte wie von ihm selbst. Ist sie aber von ihm, wie jetzt allgemein angenommen wird, so gehört sie seiner Höhe an, und wir müssen uns, wenn wir ihm das Relief zuschreiben, darüber klar sein, daß die anderen erhaltenen Werke, mit denen sein Name verbunden ist, nichts diesem ähnliches bieten.

Der Mann, von dem die neue Zeit ausgeht, der nicht nur die Skulptur, sondern überhaupt die Kunst des 14. Jahrhunderts bestimmt, ist Giovanni Pisano.*) Äußerlich ist seine Kunstweise dieselbe wie die seines Vaters: seine Form ist das hohe Relief. Die Statue geht daneben her. Auch die Gegenstände sind oft dieselben. Aber der Sinn und der Ausdruck sind anders geworden. Leben und Bewegung zeigt sich in allem und jedem, die erregte Natur soll dargestellt werden. Selbst das Häßliche wird ohne Scheu gegeben. Die beabsichtigte Wirkung wird in großen Zügen auch erreicht. Aber für das Einzelne der Körperformen ist der Künstler der Aufgabe nicht gewachsen mit seiner Kenntnis. So ist etwas Unharmonisches in Giovannis Werke gekommen, was sich, wenn man es mit dem ruhigen, ebenmäßigen Stil des Vaters vergleicht, wie ein Rückschritt ausnimmt. Aber bei Niccolò drängte die antike, äußerlich angepaßte Form das eigene Leben zurück und bewahrte es zugleich vor unvorsichtigen Schritten, die in der Kunst zu Fehlern werden können. Giovanni fügte sich dem Zwange nicht mehr. Vieles Einzelne auf seinen Reliefs erinnert ja noch an das Altertum, aber doch macht er z. B. von der Tracht seiner Zeit ebenso oft Gebrauch, und für die Komposition und den Ausdruck des Ganzen hat die Antike nicht mehr die Bedeutung wie früher. Sein Relief hat aber ferner nicht nur dem Inhalte nach das Leben und den Affekt einer neuen Zeit, es ist auch malerisch in der Anordnung. So konnte der jüngere Giotto von ihm lernen und er hat mehr von Giovanni gelernt, als ihn die Maler seiner Zeit lehren konnten: den Zug auf das Dramatische, den sie nicht hatten. Manches gab dann vielleicht auch der jüngere Maler dafür dem älteren Bildhauer geistig zurück, denn z. B. Giottos Fresken in der Arena zu Padua sind früher als Giovannis Kanzel für den Dom von Pisa, die 1311 vollendet worden ist. Giovanni hat sogar einmal an derselben Stelle gearbeitet, wo sich Giottos erstes Hauptwerk befindet, dort in der Kapelle der Arena zu Padua, und für denselben Besteller, in dessen Auftrage sein jüngerer Freund die Fresken aus dem Marienleben malte, die uns bald beschäftigen werden. Enrico Scrovegno, ein ausgedienter Kriegsmann, der die ganze Madonnenkapelle 1303 aus seinen Mitteln gestiftet und 1305 geweiht hatte, starb 1321. Giovanni war kurz vorher gestorben. Eine sehr naturalistisch — z. B. mit Adern auf den Händen — gebildete, liegende Grabstatue des Stifters im Chor der Kapelle hat mit Giovanni nichts zu tun, sie ist venezianischen Ursprungs. Dagegen ist die großartige Statue der Madonna, die sich ihrem völlig bekleideten Kinde lebhaft erregt zuwendet (Abb. 22), ganz in seinem Charakter und mit seinem vollen Namen bezeichnet. Sie hat den Stil der Figuren der Kanzel von Pisa und wird bald nach 1305 entstanden sein. Aber eine andere lebensgroße Statue des Stifters daselbst, im langen Gewande, aufrechtstehend, mit zum Gebete erhobenen Händen, gehört nicht dem Giovanni, der Dargestellte ist hier zwanzig Jahre jünger



Abb. 22. Madonna, von Giovanni Pisano. Padua, Arena.

*) Chronologie seiner Hauptwerke:
1266—68 Kanzel für den Dom in Siena.
1278—80 Großer Brunnen in Perugia.
1280—83 Bau des Camposanto in Pisa.
1284—98 Baumeister am Dom in Siena.
1301 Kanzel in S. Andrea zu Pistoja vollendet.
1303—11 Kanzel für den Dom in Pisa.
1313 Grabmal der 1311 in Genua verstorbenen Gemahlin Heinrichs VII., daselbst in Resten.

doch zuletzt wieder, wie wir gesehen haben, gegen sein Lebensende, diese Art von Klassizismus in seiner Schule nicht behaupten kann, sondern mit seinen jüngeren Genossen mehr der Natur folgen muß! Wir sehen darum in dem Relief die Vollendung dessen, wonach die romanische Skulptur in Italien bei christlichen Stoffen suchte, ein Werk, das zu allem anderen, was wir in Lucca, Pistoja und anderwärts sehen, noch die Läuterung der Form, welche Niccolòs Schule eigen ist, hinzubringt, also eine Schöpfung von abschließendem Charakter, die ebensogut von einem Schüler Niccolòs sein könnte wie von ihm selbst. Ist sie aber von ihm, wie jetzt allgemein angenommen wird, so gehört sie seiner Höhe an, und wir müssen uns, wenn wir ihm das Relief zuschreiben, darüber klar sein, daß die anderen erhaltenen Werke, mit denen sein Name verbunden ist, nichts diesem ähnliches bieten.

Der Mann, von dem die neue Zeit ausgeht, der nicht nur die Skulptur, sondern überhaupt die Kunst des 14. Jahrhunderts bestimmt, ist Giovanni Pisano.*) Äußerlich ist seine Kunstweise dieselbe wie die seines Vaters: seine Form ist das hohe Relief. Die Statue geht daneben her. Auch die Gegenstände sind oft dieselben. Aber der Sinn und der Ausdruck sind anders geworden. Leben und Bewegung zeigt sich in allem und jedem, die erregte Natur soll dargestellt werden. Selbst das Häßliche wird ohne Scheu gegeben. Die beabsichtigte Wirkung wird in großen Zügen auch erreicht. Aber für das Einzelne der Körperformen ist der Künstler der Aufgabe nicht gewachsen mit seiner Kenntnis. So ist etwas Unharmonisches in Giovannis Werke gekommen, was sich, wenn man es mit dem ruhigen, ebenmäßigen Stil des Vaters vergleicht, wie ein Rückschritt ausnimmt. Aber bei Niccolò drängte die antike, äußerlich angepaßte Form das eigene Leben zurück und bewahrte es zugleich vor unvorsichtigen Schritten, die in der Kunst zu Fehlern werden können. Giovanni fügte sich dem Zwange nicht mehr. Vieles Ein-

zelne auf seinen Reliefs erinnert ja noch an das Altertum, aber doch macht er z. B. von der Tracht seiner Zeit ebenso oft Gebrauch, und für die Komposition und den Ausdruck des Ganzen hat die Antike nicht mehr die Bedeutung wie früher. Sein Relief hat aber ferner nicht nur dem Inhalte nach das Leben und den Affekt einer neuen Zeit, es ist auch malerisch in der Anordnung. So konnte der jüngere Giotto von ihm lernen und er hat mehr von Giovanni gelernt, als ihn die Maler seiner Zeit lehren konnten: den Zug auf das Dramatische, den sie nicht hatten. Manches gab dann vielleicht auch der jüngere Maler dafür dem älteren Bildhauer geistig zurück, denn z. B. Giottos Fresken in der Arena zu Padua sind früher als Giovannis Kanzel für den Dom von Pisa, die 1311 vollendet worden ist. Giovanni hat sogar einmal an derselben Stelle gearbeitet, wo sich Giottos erstes Hauptwerk befindet, dort in der Kapelle der Arena zu Padua, und für denselben Besteller, in dessen Auftrage sein jüngerer Freund die Fresken aus dem Marienleben malte, die uns bald beschäftigen werden. Enrico Scrovegno, ein ausgedienter Kriegsmann, der die ganze Madonnenkapelle 1303 aus seinen Mitteln gestiftet und 1305 geweiht hatte, starb 1321. Giovanni war kurz vorher gestorben. Eine sehr naturalistisch — z. B. mit Adern auf den Händen — gebildete, liegende Grabstatue des Stifters im Chor der Kapelle hat mit Giovanni nichts zu tun, sie ist venezianischen Ursprungs. Dagegen ist die großartige Statue der Madonna, die sich ihrem völlig bekleideten Kinde lebhaft erregt zuwendet (Abb. 22), ganz in seinem Charakter und mit seinem vollen Namen bezeichnet. Sie hat den Stil der Figuren der Kanzel von Pisa und wird bald nach 1305 entstanden sein. Aber eine andere lebensgroße Statue des Stifters daselbst, im langen Gewande, aufrechtstehend, mit zum Gebete erhobenen Händen, gehört nicht dem Giovanni, der Dargestellte ist hier zwanzig Jahre jünger



Abb. 22. Madonna, von Giovanni Pisano. Padua, Arena.

*) Chronologie seiner Hauptwerke:
1266—68 Kanzel für den Dom in Siena.
1278—80 Großer Brunnen in Perugia.
1280—83 Bau des Camposanto in Pisa.
1284—98 Baumeister am Dom in Siena.
1301 Kanzel in S. Andrea zu Pistoja vollendet.
1303—11 Kanzel für den Dom in Pisa.
1313 Grabmal der 1311 in Genua verstorbenen Gemahlin Heinrichs VII., daselbst in Resten.

als auf der liegenden Statue. — Giovanni Pisano bedeutet für seine Zeit, was Donatello für das 15. und Michelangelo für das 16. Jahrhundert gewesen sind.

Man nennt Giovannis Plastik gotisch. Was heißt das? Er war zunächst als Baumeister Gotiker. Er baute am Dome von Siena und hat den Camposanto in Pisa geschaffen, während, wenn sein Vater, was Vasari will, überhaupt gebaut hat, er das jedenfalls in dem romanischen Stile tat. Auch Giovannis Mitschüler, Arnolfo di Cambio, war ja als Baumeister Gotiker (S. 25). Und vielseitig, wie alle diese großen Italiener, war bald darauf auch der Maler Giotto nicht nur in der einen Kunst der Malerei tätig. Er war seit 1334 bis an seinen Tod drei Jahre lang am Dom zu Florenz als Baumeister angestellt. Ihm gehören dort einige von den Reliefs an dem unteren Gliede des Sockels des Glockenturms, auch wenn er sie nicht selbst in Marmor ausgeführt haben sollte. Um so besser begreifen wir, daß er dem Giovanni so nahe treten konnte, wenn er, wie dieser, auch Bildhauer war. Auch Giottos Malerei nennt nun die Kunstgeschichte „gotisch", und sie kann das, insofern sie in das Zeitalter der Gotik fällt und noch nicht Renaissance ist, vielleicht auch, weil sie meist in gotischen Kirchen ihre Stelle gefunden hat. Aber es bleibt doch nur eine äußerlich gegriffene Bezeichnung. Denn abgesehen davon, daß der gotische Baustil für Italien lange nicht die Bedeutung hat wie im Norden, hat vollends mit den Formen dieses Stils die Malerei Giottos kaum noch etwas zu tun. Gibt er auf Bildern Architektur oder Geräte, so zeigt sich gotisches darin*), und ebenso ist im Ornament und in der Umrahmung der Bilder vielfach Gotik. Aber das Wesen seiner Malerei liegt doch tiefer als in diesen formalen Dingen. Ebenso ist es mit Giovanni Pisano. Man bringt die größere Bewegtheit seiner Gestalten gegenüber der ruhigen Ausdrucksweise seines Vaters mit den Anregungen des neuen Baustils in Zusammenhang. Man fühlt sich bei den aufrechtstehenden Figuren im Relief oder in der Freiskulptur durch die Ausbiegung des seitlichen Umrisses, das wellenartig Fließende in der Richtung von oben nach unten, erinnert an die Mauerstatuen der gotischen Kirchen in Frankreich, die in den Linien ihres Umrisses und ihres Faltenwurfs mit ihrer geradlinigen architektonischen Einfassung kontrastieren sollen, und man nimmt an, daß Giovanni bei der Nähe dieser nordischen Kunst

*) Aber keineswegs immer. Auf den beinahe vierzig Fresken in Padua z. B. kommen in der Architektur nur viermal gotische Motive vor.

entweder durch ihre Denkmäler oder durch zugewanderte Künstler beeinflußt worden sei.

Aber man muß tiefer gehen. Die architektonische Gebundenheit des Bildwerks haben wir nicht in der nordischen Gotik allein, wir haben sie auch im romanischen Stil und überhaupt auf jeder Stufe, wo das Bild noch nicht völlig frei, selbständig, reif entwickelt ist. Giottos Fresken werden uns zu dieser Frage zurückführen. Mit dieser Art von „Gotik" reichen wir aber bei Giovanni nicht aus. Statt des massenhaft wirkenden Statuenschmuckes an Portalen und Fassaden haben wir in Italien um diese Zeit das zierliche, als Einzelbild wirken sollende Relief als Hauptaufgabe des Bildhauers. Und wenn man, wie es die Geschichte der Plastik mit den Werken des Nordens zu tun pflegt, Giovanni als Bildhauer einfach unter die Gotiker einreihen wollte, so würde man das Entscheidende in seiner Kunst, seine persönliche Kraft und sein Talent, noch gar nicht berührt haben. Das aufgeregte innere Leben seiner Menschen und die lebhafte Haltung und malerische Anordnung seiner Bilder ist jenem Charakter der nordischen Skulptur gerade entgegengesetzt. Das beruht zunächst auf seinem eigenen starken individuellen Leben. Da es sich aber weiterhin der ganzen Kunst seit Giotto mitgeteilt hat, so dürfen wir es als etwas ansehen, was im Zuge der Zeit lag und was sich im einzelnen einen verschiedenen Ausdruck gesucht hat. In der Literatur der jungen italienischen Volkssprache sind es die anschaulichen und kräftigen Beschreibungen und Gleichnisse z. B. Dantes, die wir dem an die Seite stellen, und Dante ist mit Giotto fast gleichalterig und mit ihm befreundet. In der Kirche ist es die entweder strengere oder tiefere, innerliche Auffassung des religiösen Lebens. Sie hatte unlängst die beiden ältesten Bettelorden hervorgerufen, und diese waren zu einer neuen geistigen Macht herangewachsen. Die Bettelorden aber haben die gotischen Kirchen in Italien populär gemacht, soweit sie es werden konnten, und im Zusammenhange aller dieser Kulturäußerungen gewinnt es dann auch wohl den äußeren Anschein, als hätte die Gotik durch die Architektur für die übrige Kunst eine Führerrolle übernommen, die sie doch in Italien niemals in dem Maße gehabt hat, wie im Norden.

Also Giovanni war kein bloßer Gotiker*), aber er hat, wie Giotto, eben-

*) Aber er war doch Gotiker, wie hier zusätzlich mit Nachdruck gesagt werden soll, d. h. er vertritt das „gotische Empfindungsleben" (Schmarsow 1897), und man tut Recht daran, ihn dem spätromanischen Niccolò gegenüber einen Frühgotiker zu nennen. Allgemeinverständliche Bezeichnungen beseitigen wollen ist Torheit.

falls für gotische Kirchen und ebenfalls an gotischen Kirchen, z. B. am Dom von Siena, gearbeitet. Ehe wir aber Giovannis Werke betrachten, wollen wir sehen, wie die gotische Architektur nach Italien gekommen ist.

Früher meinte man, die Kirche des heiligen Franziskus in Assisi sei die älteste gotische Kirche Italiens. Sie ist bald nach 1228 — damals wurde der Heilige, der zwei Jahre vorher gestorben war, kanonisiert — gegründet, und Vasari nennt dabei einen „deutschen“ Baumeister, Jacopo. Solange man an diese Fabel glaubte und die Gotik in ihrer strengsten Form, die nordfranzösische, zum Ausgangspunkte für die italienische nahm, suchte man sich die großen Unterschiede der beiden Bauweisen aus einer Umgestaltung zu erklären, die sich auf italienischem Boden durch deutsche Vermittelung und durch Anpassung an die Forderungen des italienischen Kunstgeschmacks vollzogen hätte. In der Tat aber ist die französische Gotik zunächst aus Burgund, auch nach Deutschland z. B. an den Rhein, gekommen. Darauf aber ist sie in Deutschland durch den nordfranzösischen Stil verdrängt worden. In Italien dagegen hat die nordfranzösische Form überhaupt keinen Eingang gefunden. Vielmehr haben hier schon früh und zuerst Cisterzienser-Ordensleute aus ihrer burgundischen Heimat den Baustil nach Italien vermittelt. Und zwar finden sich die ältesten gotischen Kirchen Italiens nicht in Toskana, wo jetzt die berühmtesten Franziskanerbauten stehen, sondern im Kirchenstaat (Fossanuova, gegründet 1187), und von da aus ist der Stil dann noch etwas weiter vorgedrungen. Also fünfzig Jahre vor den Franziskanern ist diese ältere Gotik schon in Italien eingezogen. Aber sie hat sich nicht behaupten können. Die Kirchen waren zu einfach, und die Cisterzienser sind in Italien nie zu Ansehen gekommen. Ebensowenig hat diejenige Gotik, die darauf die Anjous in Neapel einführten, für das übrige Italien eine weitere Bedeutung. Sie blieb allerdings für dies eine Gebiet eine prächtige Erscheinung höfischer Kunst. Erst als die Bettelorden sich der Gotik annahmen, ging es damit in Italien voran, und es ist im besonderen das Verdienst der Franziskaner, daß sie den gotischen Kirchenbau lebensfähig gemacht haben, sofern man das überhaupt in bezug auf Italien als ein Verdienst gelten lassen will. Diese ganze geistige Bewegung — denn es ist keine bloße Frage der Kunst — wird uns am besten in Florenz im Kreise Giottos verständlich. Sie wird uns dort wieder entgegentreten. Jetzt wenden wir uns nach Pisa und zu Giovanni zurück.

Giovanni Pisano ist sehr beschäftigt gewesen, und der Einfluß seiner Kunst reicht weit, noch über Toskana hinaus. Das momentan Bewegte verrät

ihn überall, sowie es zweihundert Jahre später den Stil Michelangelos kennzeichnet. Zwei seiner Hauptwerke, Kanzeln für S. Andrea in Pistoja (vollendet 1301) und für den Dom in Pisa, haben noch dadurch ein besonderes Interesse, daß es zum teil dieselben Geschichten sind, die auf ihren

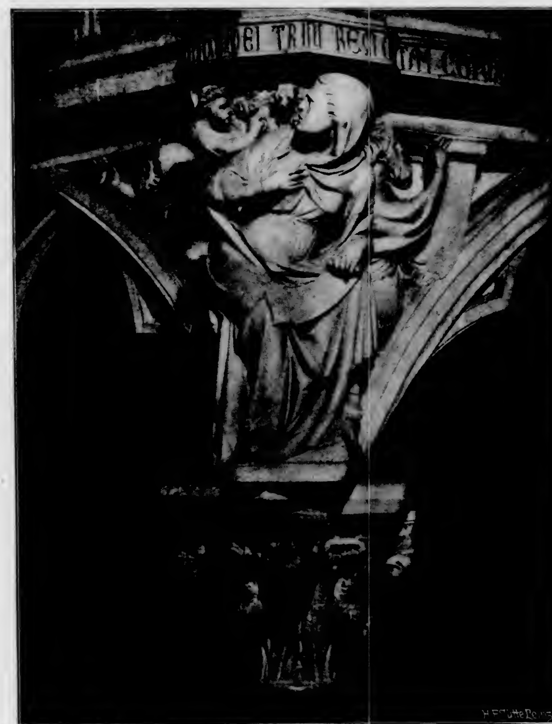


Abb. 23. Giovanni Pisano: Sibylle von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.

Reliefbildern wiederkehren, wie wir sie früher bei Niccolò in Pisa und darauf in Siena fanden. In Pistoja ruht die Kanzel auf Säulen von rotem Marmor, die zum teil von Tieren und menschlichen Gestalten getragen werden; auf den Kapitellen finden wir Sibyllen in ekstatischen Bewegungen, wie sie später Michelangelo in der Sixtina malte (Abb. 23). Dazu kommen als vorgekröpfte Eckstücke Figuren und Gruppen, wie an der Arca von

falls für gotische Kirchen und ebenfalls an gotischen Kirchen, z. B. am Dom von Siena, gearbeitet. Ehe wir aber Giovannis Werke betrachten, wollen wir sehen, wie die gotische Architektur nach Italien gekommen ist.

Früher meinte man, die Kirche des heiligen Franziskus in Assisi sei die älteste gotische Kirche Italiens. Sie ist bald nach 1228 — damals wurde der Heilige, der zwei Jahre vorher gestorben war, kanonisiert — gegründet, und Vasari nennt dabei einen „deutschen“ Baumeister, Jacopo. Solange man an diese Fabel glaubte und die Gotik in ihrer strengsten Form, die nordfranzösische, zum Ausgangspunkte für die italienische nahm, suchte man sich die großen Unterschiede der beiden Bauweisen aus einer Umgestaltung zu erklären, die sich auf italienischem Boden durch deutsche Vermittelung und durch Anpassung an die Forderungen des italienischen Kunstgeschmacks vollzogen hätte. In der Tat aber ist die französische Gotik zunächst aus Burgund, auch nach Deutschland z. B. an den Rhein, gekommen. Darauf aber ist sie in Deutschland durch den nordfranzösischen Stil verdrängt worden. In Italien dagegen hat die nordfranzösische Form überhaupt keinen Eingang gefunden. Vielmehr haben hier schon früh und zuerst Cisterzienser-Ordensleute aus ihrer burgundischen Heimat den Baustil nach Italien vermittelt. Und zwar finden sich die ältesten gotischen Kirchen Italiens nicht in Toskana, wo jetzt die berühmtesten Franziskanerbauten stehen, sondern im Kirchenstaat (Fossannova, gegründet 1187), und von da aus ist der Stil dann noch etwas weiter vorgedrungen. Also fünfzig Jahre vor den Franziskanern ist diese ältere Gotik schon in Italien eingezogen. Aber sie hat sich nicht behaupten können. Die Kirchen waren zu einfach, und die Cisterzienser sind in Italien nie zu Ansehen gekommen. Ebensowenig hat diejenige Gotik, die darauf die Anjous in Neapel einführten, für das übrige Italien eine weitere Bedeutung. Sie blieb allerdings für dies eine Gebiet eine prächtige Erscheinung höfischer Kunst. Erst als die Bettelorden sich der Gotik annahmen, ging es damit in Italien voran, und es ist im besonderen das Verdienst der Franziskaner, daß sie den gotischen Kirchenbau lebensfähig gemacht haben, sofern man das überhaupt in bezug auf Italien als ein Verdienst gelten lassen will. Diese ganze geistige Bewegung — denn es ist keine bloße Frage der Kunst — wird uns am besten in Florenz im Kreise Giottos verständlich. Sie wird uns dort wieder entgegentreten. Jetzt wenden wir uns nach Pisa und zu Giovanni zurück.

Giovanni Pisano ist sehr beschäftigt gewesen, und der Einfluß seiner Kunst reicht weit, noch über Toskana hinaus. Das momentan Bewegte verrät

ihn überall, sowie es zweihundert Jahre später den Stil Michelangelos kennzeichnet. Zwei seiner Hauptwerke, Kanzeln für S. Andrea in Pistoja (vollendet 1301) und für den Dom in Pisa, haben noch dadurch ein besonderes Interesse, daß es zum teil dieselben Geschichten sind, die auf ihren



Abb. 23. Giovanni Pisano: Sibylle von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.

Reliefbildern wiederkehren, wie wir sie früher bei Niccolò in Pisa und darauf in Siena fanden. In Pistoja ruht die Kanzel auf Säulen von rotem Marmor, die zum teil von Tieren und menschlichen Gestalten getragen werden; auf den Kapitellen finden wir Sibyllen in ekstatischen Bewegungen, wie sie später Michelangelo in der Sixtina malte (Abb. 23). Dazu kommen als vorgekröpfte Eckstücke Figuren und Gruppen, wie an der Arca von


Abb. 24. Ältere Rekonstruktion der Domkanzel zu Pisa (Museo Civico).

S. Domenico. In den fünf Reliefs setzt sich dies bewegte Leben fort; am wildesten pulsiert es in den dichtgedrängten Gruppen des „bethlehemitischen Kindermords" (S. 27), der hier an die Stelle der „Darbringung im Tempel" (in Pisa) getreten ist. — Die noch größere Kanzel, die er 1311 für den Dom von Pisa ablieferte (achteckig mit sieben Reliefs), ist uns nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Sie wurde abgebrochen und, nachdem Teile abhanden gekommen waren, z. B. das Lesepult und zwei von den sieben Sibyllen, die sich jetzt im Museum zu Berlin befinden, mit Hinzufügung fremdartiger Stücke im Museo Civico wieder aufgestellt. Inzwischen ist dieser Aufbau wieder zerlegt worden und ein neuer in Vorbereitung. Unsere Abbildung zeigt die ältere, in ihren unteren Teilen beanstandete Rekonstruktion (Abb. 24). Als Träger sehen wir hier teils auf schreitenden Löwen ruhende Säulen, teils vollständig figurierte Stützen, unter diesen ganz vorn einen Christus und die gekrönte Pisa mit zwei Kindern an der Brust, beide am Fuß von anderen Figuren umgeben. Diese beiden Stützen sollen, so nimmt man jetzt an, zu einem Grabdenkmal des Kaisers Heinrich VII. gehört haben, das der sienesische Bildhauer Tino di Camaino 1315 ursprünglich für den Chor des Domes machte und dessen


Abb. 25. Giovanni Pisano: Kreuzigung von der Domkanzel in Pisa (Museo Civico).

Überbleibsel schon lange im Camposanto aufgestellt sind. Aber sowohl der Christus wie die Pisa weichen erheblich von der flauen Haltung der anerkannten Statuen Tinos ab und scheinen uns den Charakter Giovannis auszusprechen, die erregte Spannung und Linienführung seiner Madonnen und der Kanzelfiguren in S. Andrea zu Pistoja. Anderes bleibt ungewiß, so der nackte Herkules einer dritten Stütze. Die Reliefs gehen teils in der Lebendigkeit teils in bezug auf die Überfüllung noch über die Darstellungen an der Kanzel in S. Andrea hinaus. Niccolòs Stil ist längst verlassen. Alles ist gewaltiger, heftiger geworden, und der Ausdruck ist bis ins manierierte übertrieben. Die fünfte Tafel enthält nicht weniger als vier Szenen aus der Passion Christi: den „Judaskuß", das „Verhör vor Kaiphas", die „Verspottung" und die „Geißelung", im einzelnen alles vom höchsten Leben, aber als Ganzes ohne Komposition. Auf Niccolòs Kanzel im Baptisterium fehlt diese Darstellung. Die sechste Tafel mit der Kreuzigung ist ganz anders gegeben als dort. Ein Durcheinander von Figuren: drei Kreuze, fünf Pferde, Kirche und Synagoge, Engel und Teufel mit den



Abb. 24. Ältere Rekonstruktion der Domkanzel zu Pisa (Museo Civico).

S. Domenico. In den fünf Reliefs setzt sich dies bewegte Leben fort; am wildesten pulsiert es in den dichtgedrängten Gruppen des „bethlehemitischen Kindermords“ (S. 27), der hier an die Stelle der „Darbringung im Tempel“ (in Pisa) getreten ist. — Die noch größere Kanzel, die er 1311 für den Dom von Pisa ablieferte (achteckig mit sieben Reliefs), ist uns nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Sie wurde abgebrochen und, nachdem Teile abhanden gekommen waren, z. B. das Lesepult und zwei von den sieben Sibyllen, die sich jetzt im Museum zu Berlin befinden, mit Hinzufügung fremdartiger Stücke im Museo Civico wieder aufgestellt. Inzwischen ist dieser Aufbau wieder zerlegt worden und ein neuer in Vorbereitung. Unsere Abbildung zeigt die ältere, in ihren unteren Teilen beanstandete Rekonstruktion (Abb. 24). Als Träger sehen wir hier teils auf schreitenden Löwen ruhende Säulen, teils vollständig figurierte Stützen, unter diesen ganz vorn einen Christus und die gekrönte Pisa mit zwei Kindern an der Brust, beide am Fuß von anderen Figuren umgeben. Diese beiden Stützen sollen, so nimmt man jetzt an, zu einem Grabdenkmal des Kaisers Heinrich VII. gehört haben, das der sienesische Bildhauer Tino di Camaino 1315 ursprünglich für den Chor des Domes machte und dessen



Abb. 25. Giovanni Pisano: Kreuzigung von der Domkanzel in Pisa (Museo Civico).

Überbleibsel schon lange im Camposanto aufgestellt sind. Aber sowohl der Christus wie die Pisa weichen erheblich von der flauen Haltung der anerkannten Statuen Tinos ab und scheinen uns den Charakter Giovannis auszusprechen, die erregte Spannung und Linienführung seiner Madonnen und der Kanzelfiguren in S. Andrea zu Pistoja. Anderes bleibt ungewiß, so der nackte Herkules einer dritten Stütze. Die Reliefs gehen teils in der Lebendigkeit teils in bezug auf die Überfüllung noch über die Darstellungen an der Kanzel in S. Andrea hinaus. Niccolòs Stil ist längst verlassen. Alles ist gewaltiger, heftiger geworden, und der Ausdruck ist bis ins manierierte übertrieben. Die fünfte Tafel enthält nicht weniger als vier Szenen aus der Passion Christi: den „Judaskuß“, das „Verhör vor Kaiphas“, die „Verspottung“ und die „Geißelung“, im einzelnen alles vom höchsten Leben, aber als Ganzes ohne Komposition. Auf Niccolòs Kanzel im Baptisterium fehlt diese Darstellung. Die sechste Tafel mit der Kreuzigung ist ganz anders gegeben als dort. Ein Durcheinander von Figuren: drei Kreuze, fünf Pferde, Kirche und Synagoge, Engel und Teufel mit den

Seelen der Schächer. Lauter wilde Bewegung unten, und darüber an den Kreuzen die ganz naturalistischen Körper (Abb. 25). Das erste Relief zeigt uns die Geburt Christi mit sämtlichen einzelnen Bestandteilen, wie sie früher Niccolò dargestellt hat (Abb. 26). Aber alles ist ernst und von momentaner Bewegung durchzuckt: Maria auf ihrem Lager, die Engel und die Hirten, sogar die Tiere — bis zu den Wärterinnen, die das Kind baden, und deren eine das Wasser prüft, ein genrehafter Zug, den Giovanni nicht erfunden hat.



Abb. 26. Giovanni Pisano: Geburt Christi von der Domkanzel in Pisa (Museo Civico).

Er findet sich genau so schon auf einem Mosaikbild der Tribuna von S. Maria in Trastevere in Rom, stammt also aus der älteren Malerei, die in den Motiven vielfach dieser Plastik vorgearbeitet hat. Aber das entscheidende Wort spricht in der Kunst immer das Wie, und jenem Mosaizisten fehlt noch der Geist eines Giovanni Pisano.

Mit Andrea, den man äußerlich auch noch zu den Gotikern rechnet, tritt die italienische Skulptur in eine ganz andere Erscheinung. Er ist kein Pisaner, sondern nur in Pisa und in Giovannis Schule gewesen, und seine

Werke führen uns nach Florenz, und wie seine Kunst nicht mehr pisanisch ist, so kann man auch ihn selbst ebensogut einen Florentiner nennen. Zu der Lebendigkeit, die er bei Giovanni lernen konnte und die er, wenn auch erheblich gemäßigt, zeigt, gesellt sich bei ihm, was Giovanni nicht hatte, eine im Ausdruck des Einzelnen und in den Linien der Komposition sichtbare schöne Anmut, die ihrer Zeit vorauseilt und Andreas eigenste Gabe ist.



Abb. 27. Gastmahl des Herodes. Bronzerelief von Andrea Pisano. Florenz, Taufkirche.

Denn Giotto, der wenig ältere Maler, hat sie doch noch nicht in gleichem Maße wie er. Giottos Profile sind schärfer und keineswegs immer schön, er sucht Ausdruck mit wenigen Mitteln, denn er will deutlich werden; er hat wenig Figuren und nur die Hauptzüge des Ausdrucks. Hier knüpft Andrea an. Er ist ebenso sparsam mit seinen Mitteln wie Giotto, aber er ist weicher und schöner, lieblich, novellistisch, nicht ganz so dramatisch wie Giotto und nicht so großartig wie das dreizehnte Jahrhundert oder die fran=

Seelen der Schächer. Lauter wilde Bewegung unten, und darüber an den Kreuzen die ganz naturalistischen Körper (Abb. 25). Das erste Relief zeigt uns die Geburt Christi mit sämtlichen einzelnen Bestandteilen, wie sie früher Niccolò dargestellt hat (Abb. 26). Aber alles ist ernst und von momentaner Bewegung durchzuckt: Maria auf ihrem Lager, die Engel und die Hirten, sogar die Tiere — bis zu den Wärterinnen, die das Kind baden, und deren eine das Wasser prüft, ein genrehafter Zug, den Giovanni nicht erfunden hat.



Abb. 26. Giovanni Pisano: Geburt Christi von der Domkanzel in Pisa (Museo Civico).

Er findet sich genau so schon auf einem Mosaikbild der Tribuna von S. Maria in Trastevere in Rom, stammt also aus der älteren Malerei, die in den Motiven vielfach dieser Plastik vorgearbeitet hat. Aber das entscheidende Wort spricht in der Kunst immer das Wie, und jenem Mosaizisten fehlt noch der Geist eines Giovanni Pisano.

Mit Andrea, den man äußerlich auch noch zu den Gotikern rechnet, tritt die italienische Skulptur in eine ganz andere Erscheinung. Er ist kein Pisaner, sondern nur in Pisa und in Giovannis Schule gewesen, und seine

Werke führen uns nach Florenz, und wie seine Kunst nicht mehr pisanisch ist, so kann man auch ihn selbst ebensogut einen Florentiner nennen. Zu der Lebendigkeit, die er bei Giovanni lernen konnte und die er, wenn auch erheblich gemäßigt, zeigt, gesellt sich bei ihm, was Giovanni nicht hatte, eine im Ausdruck des Einzelnen und in den Linien der Komposition sichtbare schöne Anmut, die ihrer Zeit vorauseilt und Andreas eigenste Gabe ist.



Abb. 27. Gastmahl des Herodes. Bronzerelief von Andrea Pisano. Florenz, Taufkirche.

Denn Giotto, der wenig ältere Maler, hat sie doch noch nicht in gleichem Maße wie er. Giottos Profile sind schärfer und keineswegs immer schön, er sucht Ausdruck mit wenigen Mitteln, denn er will deutlich werden; er hat wenig Figuren und nur die Hauptzüge des Ausdrucks. Hier knüpft Andrea an. Er ist ebenso sparsam mit seinen Mitteln wie Giotto, aber er ist weicher und schöner, lieblich, novellistisch, nicht ganz so dramatisch wie Giotto und nicht so großartig wie das dreizehnte Jahrhundert oder die fran-

zösische Plastik seit dem Ende des zwölften. Anstatt der mit Figuren angefüllten Reliefs Niccolòs und Giovannis hat Andrea jedesmal wenige Personen, deren Umrisse sich selten schneiden. Ein einzelner Vorgang wird deutlich und in Linien ausgedrückt, die nicht nur an sich angenehm wirken, sondern auch auf die Einordnung der Figuren in den Raum berechnet sind. So hat er im Gegensatze zu dem unruhig wirkenden Hochrelief seiner pisa-



Abb. 28. Enthauptung des Täufers. Bronzerelief von Andrea Pisano. Florenz, Taufkirche.

nischen Vorgänger ein flacheres, einfach klares, den Gesetzen der Plastik entsprechendes Relief wiedergefunden, welches uns zuerst wieder an gute griechische Zeit erinnern kann. Er war nach Florenz gerufen und sollte an dem Baptisterium die erste Tür (die Südtür) machen. Als er sie in Wachs modelliert hatte (1330), mußte sie mit Hilfe eines venezianischen Gießers gegossen werden, denn in Florenz gab es keine Bronzearbeiter, und als die Tür eingesetzt wurde (1336), kamen die Signoren, die zufällig in ihrem

Palaste Sitzung hielten, mit den Gesandten von Neapel und Sizilien herbei, um dem nationalen Ereignis zuzusehen. Im ganzen zwanzig zierlich gotisch umrahmte Felder (Vierpaß mit übereck gestelltem Viereck) umschließen die Geschichte Johannis des Täufers, des Patrons der Stadt (Abb. 27 u. 28), darunter sind acht Tugenden dargestellt. Diese Art Legenden zu erzählen ist nun für die Skulptur ebenso neu und für die folgende Zeit vorbildlich geworden, wie es kurz vorher Giottos Fresken mit den vielen einzelnen



Abb. 29. Tubalkain. Relief von Giotto am Glockenturm in Florenz.

Bildern gewesen waren. Wie Andrea an Schönheit den Giotto noch übertrifft, so geht er auch in der Anwendung des Zeitkostüms wieder noch etwas weiter. Wer beider Werke vergleicht, dem wird ein Zusammenhang unmittelbar einleuchten, und, wie schon Vasari tat, hat man gewöhnlich Giotto als den Gebenden angesehen, und durch ihn wäre demnach Andrea aus den lokalen Grenzen der Plastik von Pisa herausgeführt und zu einem Florentiner geworden. Nun war freilich diese berühmteste Arbeit Andreas schon getan, ehe wir von Giotto als Bildhauer hören. Dieser wurde erst gegen

zösische Plastik seit dem Ende des zwölften. Anstatt der mit Figuren angefüllten Reliefs Niccolòs und Giovannis hat Andrea jedesmal wenige Personen, deren Umrisse sich selten schneiden. Ein einzelner Vorgang wird deutlich und in Linien ausgedrückt, die nicht nur an sich angenehm wirken, sondern auch auf die Einordnung der Figuren in den Raum berechnet sind. So hat er im Gegensatze zu dem unruhig wirkenden Hochrelief seiner pisa-



Abb. 28. Enthauptung des Täufers. Bronzerelief von Andrea Pisano. Florenz, Taufkirche.

nischen Vorgänger ein flacheres, einfach klares, den Gesetzen der Plastik entsprechendes Relief wiedergefunden, welches uns zuerst wieder an gute griechische Zeit erinnern kann. Er war nach Florenz gerufen und sollte an dem Baptisterium die erste Tür (die Südtür) machen. Als er sie in Wachs modelliert hatte (1330), mußte sie mit Hilfe eines venezianischen Gießers gegossen werden, denn in Florenz gab es keine Bronzearbeiter, und als die Tür eingesetzt wurde (1336), kamen die Signoren, die zufällig in ihrem

Palaste Sitzung hielten, mit den Gesandten von Neapel und Sizilien herbei, um dem nationalen Ereignis zuzusehen. Im ganzen zwanzig zierlich gotisch umrahmte Felder (Vierpaß mitübereck gestelltem Viereck) umschließen die Geschichte Johannis des Täufers, des Patrons der Stadt (Abb. 27 u. 28), darunter sind acht Tugenden dargestellt. Diese Art Legenden zu erzählen ist nun für die Skulptur ebenso neu und für die folgende Zeit vorbildlich geworden, wie es kurz vorher Giottos Fresken mit den vielen einzelnen

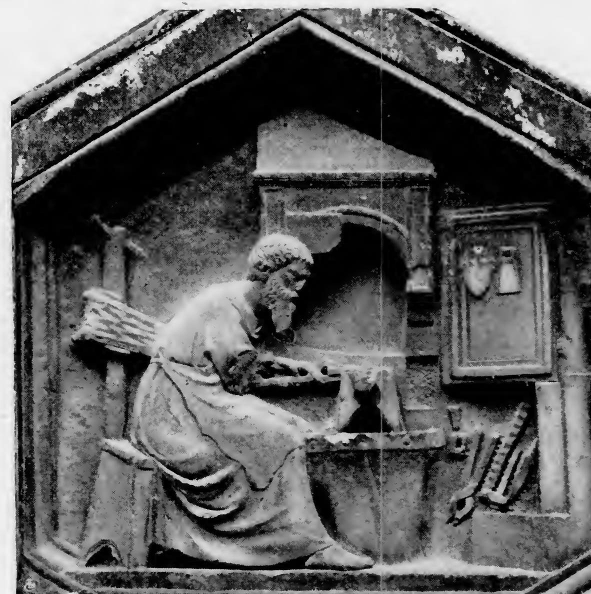


Abb. 29. Tubalkain. Relief von Giotto am Glockenturm in Florenz.

Bildern gewesen waren. Wie Andrea an Schönheit den Giotto noch übertrifft, so geht er auch in der Anwendung des Zeitkostüms wieder noch etwas weiter. Wer beider Werke vergleicht, dem wird ein Zusammenhang unmittelbar einleuchten, und, wie schon Vasari tat, hat man gewöhnlich Giotto als den Gebenden angesehen, und durch ihn wäre demnach Andrea aus den lokalen Grenzen der Plastik von Pisa herausgeführt und zu einem Florentiner geworden. Nun war freilich diese berühmteste Arbeit Andreas schon getan, ehe wir von Giotto als Bildhauer hören. Dieser wurde erst gegen

Ende seines Lebens (1334) Dombaumeister und setzte wenigstens das unterste Glied des Sockels für den harmonisch wirkenden Glockenturm, dessen obere Geschosse dann nicht mehr nach seinem Plane von Andrea Pisano und dem Dombaumeister Talenti aufgeführt wurden. Unten am Sockel laufen in zwei Streifen übereinander an allen vier Seiten des Turms herum einzelne Reliefs in sechseckigen Rahmen mit wenigen Figuren in einem klaren, einfachen Vortrag, ganz wie Giotto oder Andrea zu schildern lieben. Die einzelnen Bilder gehören zu einem beliebten volkstümlichen Gedankenkreise der damaligen gebildeten Menschen, der uns schon viel früher und nicht bloß in Toskana begegnet. An die Erschaffung Adams und Evas schließen sich die Beschäftigungen der Menschen in der Natur und im geistigen Leben bis zu den Künsten und Wissenschaften; die Künste sind in „Phidias“ und „Apelles“ dargestellt. An „Apelles“ schließen sich Vertreter der Wissenschaften an auf fünf Reliefs, die hundert Jahre später Luca della Robbia hinzufügte. Dann kommen — auf dem oberen Streifen — Tugenden, Werke der Barmherzigkeit und anderes, was uns nicht weiter zu beschäftigen braucht. Nur die ersten 21 von den Reliefs des unteren Streifens bis „Apelles“ gehen Giotto und zugleich Andrea an. Giotto hat sie wenigstens der Mehrzahl nach entworfen und einen Teil von ihnen auch noch selbst modelliert, was Ghiberti in seinem Traktat über ihn ausdrücklich bezeugt. Einige weisen bestimmt auf Giotto hin, andere ebenso deutlich auf Andrea. Scharf lassen sich die Grenzen ihrer Arbeitsgemeinschaft nicht ziehen, die uns nach der Baptisteriumstür nicht mehr wundern wird. Den Charakter dieser sehr sprechenden und energischen Kunst mag uns hier die Schmiede Tubalkains von Giotto veranschaulichen (Abb. 29). Vasari läßt Giotto sogar die Zeichnungen für Andreas Tür machen, aber das ist florentinische Übertreibung. Andrea war bedeutend genug, um selbständig auch auf den etwas älteren Giotto zurückwirken zu können. Er hat ihn dann noch geraume Zeit überlebt und sein Werk nicht nur am Campanile weitergeführt, sondern auch für die von Giotto gezeichnete Fassade des Doms noch (nicht mehr vorhandene) Statuen geliefert und ist dann noch am Dom von Orvieto (1347—49) bis an seinen Tod beschäftigt anzutreffen.

So hat in der Mitte des 14. Jahrhunderts die florentinische Skulptur etwas erreicht, was über die alten Gotiker hinausgeht, und die antikisierende Richtung der Pisaner ist hier zu etwas lebensfähigem geworden. Denn höheres als Giotto und Andrea kennt man nicht vor der Renaissance. — Die Skulptur der Gotiker wird nun namentlich in Florenz weiter geübt,

aber es sind fast alles Werke, die sich mit ihrem individuellen Leben neben Andreas Pforte nicht sehen lassen können. Das Verlangen nach großer plastischer Kunst war damals noch gering, man hatte Goldschmiede und Steinmetzen, außen an den Kirchen begnügte man sich meist mit der herkömmlichen flächenmäßigen Verkleidung. Wir finden an vielen Bauwerken Marmorreliefs und hin und wieder auch dekorative Statuetten, ferner eine noch größere Menge von Reliefs aus gebranntem Ton, endlich auch Grabmäler, aber die meisten sind klein und bescheiden. Erst mit der Renaissance ändert sich das. Da tritt die Plastik mit freistehenden Figuren in den Vordergrund und zeigt der Malerei die Wege. Nur einer überragt seine Genossen, Andrea dell' Orcagna, aus einer Familie von Bildhauern, Goldschmieden und Malern hervorgegangen. Er galt zunächst als Maler, — sein älterer Bruder Nardo hatte ihn gelehrt — und als solchen werden wir ihn unter den Fortsetzern Giottos wiedertreffen. Sein Nachruhm hat ihn so hoch gehoben, daß man auch die majestätische gotische Loggia dei Lanzi mit ihren drei Bogen ihm zuschrieb, — „Loggia dell' Orcagna“ — wo die Regierung der Stadt Repräsentationen abhielt und ihre Erlasse verkündete. Wir wissen, daß sie erst nach seinem Tode 1376 begonnen worden ist, aber der Bau war schon zwanzig Jahre früher beschlossen, und der Entwurf mag in der Tat auf ihn zurückgehen. Viel früher schon, seit 1355, war er als Obermeister an dem palastartigen Neubau von Or San Michele (S. Michele in Orto) angestellt, der einen älteren Getreidespeicher ersetzen sollte, und nun lieferte er für das unterste, zu einer Kirche eingerichtete Geschoß ein prächtiges Tabernakel, das laut Inschrift 1359 fertig war. Ein echtes, kostbares Denkmal italienisch-gotischer Zierkunst mit einer unendlichen Fülle von Schmuckwerk, feiner Arbeit in Marmor und eingelegtem farbigem Mosaik, umgeben von einem Gitter mit Maßwerkfüllungen in Bronze. Das Bogenfeld der Vorderseite hat ein Altarbild aufgenommen, das bereits vorhanden war, eine Madonna mit Engeln von ungewisser Herkunft, jedenfalls aus Giottos Kreise. Die Rückwand zeigt uns den Bildhauer Orcagna (Abb. 30). Im Bogen sehen wir Maria in der Mandorla, wie sie Thomas ihren Gürtel hinabreicht*). Darunter die großartig gedachte „Bestattung“ in lebhaft bewegtem Relief, malerisch angeordnet, im Gedränge von Figuren mit ver-

*) Seelenvoller und mit Liebreiz in jeder Bewegung hat fünfzig Jahre später Nanni di Banco dieselbe Gürtelspende, mit der Arbeit seines Vorgängers vor Augen, dargestellt außen über der Porta della Cintola des Doms. Die Renaissance war angebrochen.

tiefstem Hintergrunde. Damit entfernt er sich weit von Andrea Pisano, wie auch von Giotto, und bringt uns wieder zurück in die Nähe Giovanni Pisanos, nur daß er sich im Vergleich mit diesem etwas zahm und beinahe akademisch ausnimmt. Ganz unten über dem Sockel finden wir auf jeder der vier Seiten zwei kleine achteckige Felder mit Szenen aus dem Marienleben, schlicht und ernst mit wenigen deutlichen Figuren, sie erinnern uns an Andrea Pisano, der in der Plastik sein Vorbild gewesen sein soll. — Seit dieser Zeit (1360) ist er nach Urkunden dann auch noch mit Dekorationsarbeiten am Dom von Orvieto tätig gewesen, und zwischen den Mariendarstellungen an dem Tabernakel und der Fassade des Doms glauben wir deutliche Beziehungen wahrzunehmen.

Was weiter an Skulptur in dieser letzten Zeit aus der Schule von Pisa hervorgegangen ist, erreicht Orcagnas Werk nicht. Pisa selbst tritt jetzt zurück. Andreas Sohn Nino siedelt von Florenz wieder nach Pisa über. Er hat liebliche Madonnenstatuen und Grabmäler gemacht, alles von einer etwas ins zierliche und genreartige gehenden Haltung. Neu und irgendwie bedeutend seinen Vorgängern gegenüber ist er nicht.

In Siena, wo am Dome einst Niccolò und (1284—98) Giovanni tätig gewesen waren, treten neben den Malern, die uns später beschäftigen werden, auch einheimische Bildhauer hervor. Aber keiner von ihnen ist originell zu nennen. Die sanften, beschaulichen, lieblichen Züge, welche die Eigenart der Malerschule von Siena ausmachen, waren nicht darnach angetan, eine kräftige Plastik in das Leben zu rufen. Alles geht mehr in die Breite, und der etwas einförmige Typus der in ruhiger Schaustellung vor uns hintretenden Figuren wiederholt sich immer kenntlich aufs neue. Die Heimat, die den Malern so reiche Beschäftigung gab, hat für die Bildhauer keine größeren Aufgaben übrig gelassen. Sie gingen in die Fremde, und in ganz Mittelitalien bis zum Süden hin treffen wir — besonders in größeren Grabmälern — auf die Spuren ihrer Tätigkeit. Gelegentlich finden sich auch besonders reizvolle, glückliche Äußerungen dieser sienesischen Plastik, die wert sind, neben den großen Werken der Maler hervorgehoben zu werden, so z. B. zwei wundervolle bemalte Holzstatuen aus einer „Verkündigung“ — Maria und der Engel — im Museum zu Lyon. Solche Überbleibsel lassen ahnen, daß einst vielleicht noch bedeutenderes vorhanden war, aber erhalten ist uns in Italien, vollends in Siena selbst, nichts, was daneben und neben den Werken aus Pisa oder Florenz bestehen könnte.

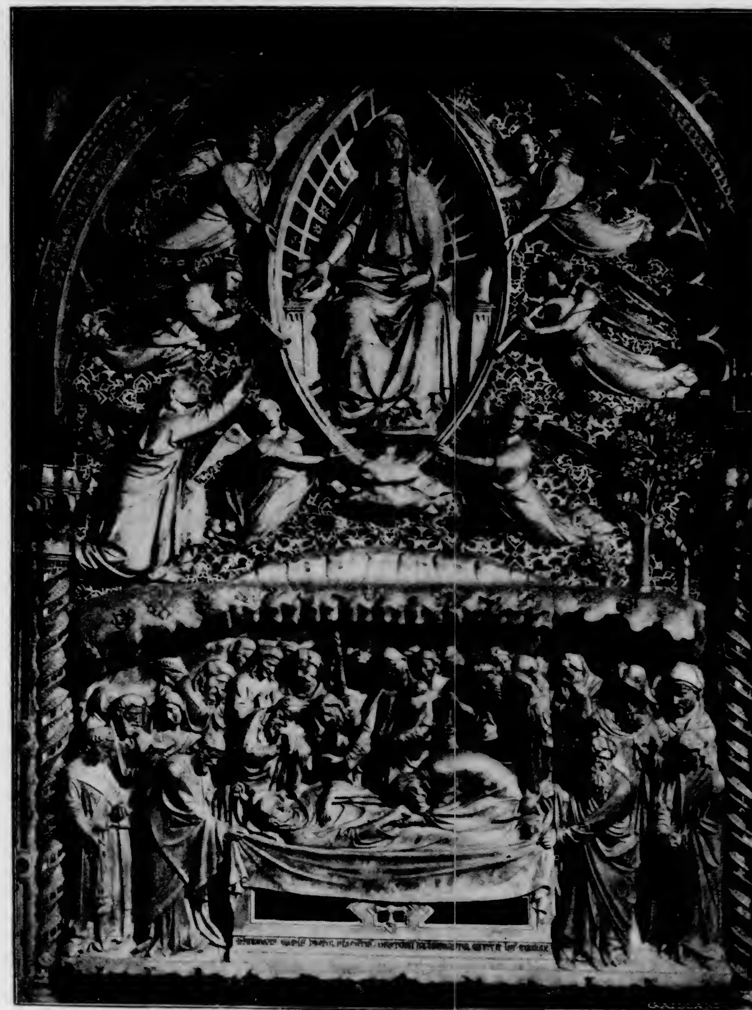


Abb. 30. Bestattung und Himmelfahrt der Maria. Relief an Orcagnas Tabernakel in Or San Michele zu Florenz.

Die Fassade des Doms von Siena, von der Phantasie eines Bildhauers erdacht und durchaus auf plastischen Schmuck berechnet, ist ganz gewiß nach

tiefstem Hintergrunde. Damit entfernt er sich weit von Andrea Pisano, wie auch von Giotto, und bringt uns wieder zurück in die Nähe Giovanni Pisanos, nur daß er sich im Vergleich mit diesem etwas zahm und beinahe akademisch ausnimmt. Ganz unten über dem Sockel finden wir auf jeder der vier Seiten zwei kleine achteckige Felder mit Szenen aus dem Marienleben, schlicht und ernst mit wenigen deutlichen Figuren, sie erinnern uns an Andrea Pisano, der in der Plastik sein Vorbild gewesen sein soll. — Seit dieser Zeit (1360) ist er nach Urkunden dann auch noch mit Dekorationsarbeiten am Dom von Orvieto tätig gewesen, und zwischen den Mariendarstellungen an dem Tabernakel und der Fassade des Doms glauben wir deutliche Beziehungen wahrzunehmen.

Was weiter an Skulptur in dieser letzten Zeit aus der Schule von Pisa hervorgegangen ist, erreicht Orcagnas Werk nicht. Pisa selbst tritt jetzt zurück. Andreas Sohn Nino siedelt von Florenz wieder nach Pisa über. Er hat liebliche Madonnenstatuen und Grabmäler gemacht, alles von einer etwas ins zierliche und genreartige gehenden Haltung. Neu und irgendwie bedeutend seinen Vorgängern gegenüber ist er nicht.

In Siena, wo am Dome einst Niccolò und (1284—98) Giovanni tätig gewesen waren, treten neben den Malern, die uns später beschäftigen werden, auch einheimische Bildhauer hervor. Aber keiner von ihnen ist originell zu nennen. Die sanften, beschaulichen, lieblichen Züge, welche die Eigenart der Malerschule von Siena ausmachen, waren nicht darnach angetan, eine kräftige Plastik in das Leben zu rufen. Alles geht mehr in die Breite, und der etwas einförmige Typus der in ruhiger Schaustellung vor uns hintretenden Figuren wiederholt sich immer kenntlich aufs neue. Die Heimat, die den Malern so reiche Beschäftigung gab, hat für die Bildhauer keine größeren Aufgaben übrig gelassen. Sie gingen in die Fremde, und in ganz Mittelitalien bis zum Süden hin treffen wir — besonders in größeren Grabmälern — auf die Spuren ihrer Tätigkeit. Gelegentlich finden sich auch besonders reizvolle, glückliche Äußerungen dieser sienesischen Plastik, die wert sind, neben den großen Werken der Maler hervorgehoben zu werden, so z. B. zwei wundervolle bemalte Holzstatuen aus einer „Verkündigung" — Maria und der Engel — im Museum zu Lyon. Solche Überbleibsel lassen ahnen, daß einst vielleicht noch bedeutenderes vorhanden war, aber erhalten ist uns in Italien, vollends in Siena selbst, nichts, was daneben und neben den Werken aus Pisa oder Florenz bestehen könnte.



Abb. 30. Bestattung und Himmelfahrt der Maria. Relief an Orcagnas Tabernakel in Or San Michele zu Florenz.

Die Fassade des Doms von Siena, von der Phantasie eines Bildhauers erdacht und durchaus auf plastischen Schmuck berechnet, ist ganz gewiß nach

Giovannis Entwürfen und nicht erst, wie man neuerdings gemeint hat, hundert Jahre später aufgeführt worden. Über die Figuren läßt sich kein Überblick mehr gewinnen: manche haben pisanische Motive, andere hat man restauriert, viele sind aus späterer Zeit. Das Innere der Kirche ist noch ganz nach heimischer Weise mit schwarzen und weißen Marmorplatten verkleidet.

Anders würden wir über die Bedeutung der sienesischen Bildhauer zu urteilen haben, wenn ihnen der Reliefschmuck an der Fassade des Doms von Orvieto gehörte. Als Ganzes genommen ist dies die bedeutendste Schöpfung der gesamten italienischen Skulptur seit Niccolò Pisano, die hier noch einmal in ihren verschiedenen Abschnitten einen glänzenden Ausdruck gefunden hat. Wir werden dabei an die figurenreichen Fassaden der großen französischen und deutschen Kathedralen erinnert, mit denen die Arbeiten in Orvieto auch das gemein haben, daß ihre Urheber uns persönlich unbekannt sind, was bei der herkömmlichen Anwendung der Künstlerinschriften in Italien einem so in die Augen fallenden Werke gegenüber nicht leicht wieder vorkommt. Dieser von Siena aus gegründete und erbaute Dom (Abb. 31) hat an seiner Fassade außer den späteren — restaurierten und teilweise sogar durch neue ersetzten — Mosaiken und einigen Freiskulpturen besonders Reliefs. Sie bedecken die vier Wandpfeiler, von denen die drei Portale eingeschlossen sind, bis zur Höhe des Bogenansatzes, haben also eine für die dekorative Gesamtwirkung viel weniger günstige Stelle, als wenn sie in oder über den Bogen an der oberen Fassadenwand wirken könnten, wo statt ihrer jetzt jene Mosaiken angebracht sind. Sie sind ferner flach gehalten, und die einzelnen Szenen sind nach Art eines Flächenmusters ineinander übergeführt und durch Rankengeflechte verbunden. So hat dieser Schmuck nichts von der augenfälligen Schärfe, womit die Skulptur an dem Äußeren der nordischen Kirchen hervortritt und ihre Gebilde in großen Linien und durch den Gegensatz von Licht und Schatten neben die kräftigen Formen der Architektur stellt. Der Reliefschmuck an der Fassade zu Orvieto kann nur als eine Gelegenheit zu bildlicher Erzählung angesehen werden, die in bescheidenem Vortrage ihre guten Eigenschaften zeigt und in dieser ihrer Beschränkung um ihre besonderen Vorzüge befragt sein will.

Wir haben die ganze Heilsgeschichte nach der Auswahl jener Zeit vor uns, in Bildern aufgezeichnet für die Gemeinde der Ungelehrten, vor dem Eingang ins Innere: die Erschaffung der Welt, Szenen aus der Geschichte der Propheten, Kindheit und Leiden Jesu, Jüngstes Gericht. Die

Künstler waren zunächst bestrebt, den Sinn durch einzelne Motive zu vertiefen. Besonders fein und idyllisch ist das Naturleben ausgedrückt in den



Abb. 31. Der Dom zu Orvieto.

Tieren, die sich auf dem spärlich bewachsenen Erdreich bewegen (Abb. 32). Die „Erschaffung der Eva“ ist schon ein ganz verständlicher, individueller Vorgang mit gutgebildeten nackten Körpern. Den einzelnen Szenen sind Gruppen

Giovannis Entwürfen und nicht erst, wie man neuerdings gemeint hat, hundert Jahre später aufgeführt worden. Über die Figuren läßt sich kein Überblick mehr gewinnen: manche haben pisanische Motive, andere hat man restauriert, viele sind aus späterer Zeit. Das Innere der Kirche ist noch ganz nach heimischer Weise mit schwarzen und weißen Marmorplatten verkleidet.

Anders würden wir über die Bedeutung der sienesischen Bildhauer zu urteilen haben, wenn ihnen der Reliefschmuck an der Fassade des Doms von Orvieto gehörte. Als Ganzes genommen ist dies die bedeutendste Schöpfung der gesamten italienischen Skulptur seit Niccolò Pisano, die hier noch einmal in ihren verschiedenen Abschnitten einen glänzenden Ausdruck gefunden hat. Wir werden dabei an die figurenreichen Fassaden der großen französischen und deutschen Kathedralen erinnert, mit denen die Arbeiten in Orvieto auch das gemein haben, daß ihre Urheber uns persönlich unbekannt sind, was bei der herkömmlichen Anwendung der Künstlerinschriften in Italien einem so in die Augen fallenden Werke gegenüber nicht leicht wieder vorkommt. Dieser von Siena aus gegründete und erbaute Dom (Abb. 31) hat an seiner Fassade außer den späteren — restaurierten und teilweise sogar durch neue ersetzten — Mosaiken und einigen Freiskulpturen besonders Reliefs. Sie bedecken die vier Wandpfeiler, von denen die drei Portale eingeschlossen sind, bis zur Höhe des Bogenansatzes, haben also eine für die dekorative Gesamtwirkung viel weniger günstige Stelle, als wenn sie in oder über den Bogen an der oberen Fassadenwand wirken könnten, wo statt ihrer jetzt jene Mosaiken angebracht sind. Sie sind ferner flach gehalten, und die einzelnen Szenen sind nach Art eines Flächenmusters ineinander übergeführt und durch Rankengeflechte verbunden. So hat dieser Schmuck nichts von der augenfälligen Schärfe, womit die Skulptur an dem Äußeren der nordischen Kirchen hervortritt und ihre Gebilde in großen Linien und durch den Gegensatz von Licht und Schatten neben die kräftigen Formen der Architektur stellt. Der Reliefschmuck an der Fassade zu Orvieto kann nur als eine Gelegenheit zu bildlicher Erzählung angesehen werden, die in bescheidenem Vortrage ihre guten Eigenschaften zeigt und in dieser ihrer Beschränkung um ihre besonderen Vorzüge befragt sein will.

Wir haben die ganze Heilsgeschichte nach der Auswahl jener Zeit vor uns, in Bildern aufgezeichnet für die Gemeinde der Ungelehrten, vor dem Eingang ins Innere: die Erschaffung der Welt, Szenen aus der Geschichte der Propheten, Kindheit und Leiden Jesu, Jüngstes Gericht. Die

Künstler waren zunächst bestrebt, den Sinn durch einzelne Motive zu vertiefen. Besonders fein und idyllisch ist das Naturleben ausgedrückt in den



Abb. 31. Der Dom zu Orvieto.

Tieren, die sich auf dem spärlich bewachsenen Erdreich bewegen (Abb. 32). Die „Erschaffung der Eva“ ist schon ein ganz verständlicher, individueller Vorgang mit gutgebildeten nackten Körpern. Den einzelnen Szenen sind Gruppen

schwebender Engel beigegeben, die ihre Teilnahme äußern, staunend über die Werke der Schöpfung, trauernd bei der Passion Christi. Erfunden hatte dies Mittel zur Belebung Giotto (in den Fresken der Arena), hier ist es noch vervielfältigt. Wir sehen auch übrigens, daß die Künstler ganz in den Anregungen der Zeit stehen. So erinnert z. B. der „bethlehemitische Kindermord“ an Giovanni Pisano. Aber seine Heftigkeit ist hier gemildert oder



Abb. 32. Aus der Schöpfungsgeschichte. Teil der Reliefs an der Fassade des Doms zu Orvieto.

vielleicht auch verallgemeinert. Was die Formgebung betrifft, so waren diese Künstler — nicht als Individuen, sondern zum teil gerade als Verwerter seiner Fortschritte — weiter in der Behandlung des Nackten und auch in dem, was die Komposition bedingt. Die einzelnen Tafeln sind nicht mehr alle mit Figuren überfüllt, und diese selbst bilden schon angenehm wirkende Linien. In bezug auf das Nackte sowohl wie in der dramatischen Belebung ist die „Auferstehung“ bei großer Gedrängtheit der Komposition doch schon hervorragend (Abb. 33). Bei diesen in den verschiedensten Stellungen und Empfindungen ihren Sarkophagen entsteigenden Männern und Frauen denkt



Abb. 33. Auferstehung. Von den Reliefs an der Fassade des Doms zu Orvieto.

man unwillkürlich an Signorelli und Michelangelo. Das Bild muß, auch wenn wir von dem Inhalt absehen, nach Form und Stil recht hoch gestellt werden. Es erinnert uns an ähnliche Reliefs in den Bogen der Portale zu Reims und Bourges um 1250. Die nordischen Künstler haben die Körper formen ebenso gut verstanden, wie ihre italienischen Kunstgenossen beinahe ein Jahrhundert später. Aber diese sind mannigfaltiger in ihren Motiven und in dem, was wir in der Kunst Schönheit zu nennen pflegen, entschieden weiter. So ist also in diesem Punkte die nordische Skulptur, die einen großen Vorsprung hatte, hier erreicht. In bezug auf ihre Haupteigenschaft, das Monumentale, geschieht das erst durch die Renaissance.

Aber aus welchen italienischen Kunstkreisen sind diese Reliefs hervorgegangen? Früher schrieb man sie Giovanni Pisano zu, aber dieser hat keinen Anspruch darauf, wenngleich der Plan zu dem Ganzen noch bei seinen Lebzeiten seit 1310 gemacht worden ist. Genannt werden in den damaligen Urkunden zwei Sienesen als leitende Baumeister, die ja zugleich Bildhauer gewesen sein könnten. Aber andererseits wissen wir, daß etwas später Andrea Pisano, dann sein Sohn Nino und seit 1360 auch Andrea Orcagna mit seinem Bruder Matteo daselbst tätig waren, Pisaner also oder Florentiner, die wirkliche Bildhauer waren und zum mindesten Anregungen geben konnten. Man meint bei der großen Verschiedenheit dieser Bildwerke in dem geistigen Ausdrucke auch Merkmale zu finden, die bald an den einen, bald an den anderen namhaften Bildhauer aus dem Kreise von Florenz und Pisa erinnern. Und mit der Plastik von Siena, wie wir sie zu kennen glauben,

schwebender Engel beigegeben, die ihre Teilnahme äußern, staunend über die Werke der Schöpfung, trauernd bei der Passion Christi. Erfunden hatte dies Mittel zur Belebung Giotto (in den Fresken der Arena), hier ist es noch vervielfältigt. Wir sehen auch übrigens, daß die Künstler ganz in den Anregungen der Zeit stehen. So erinnert z. B. der „bethlehemitische Kindermord“ an Giovanni Pisano. Aber seine Heftigkeit ist hier gemildert oder



Abb. 32. Aus der Schöpfungsgeschichte. Teil der Reliefs an der Fassade des Doms zu Orvieto.

vielleicht auch verallgemeinert. Was die Formgebung betrifft, so waren diese Künstler — nicht als Individuen, sondern zum teil gerade als Verwerter seiner Fortschritte — weiter in der Behandlung des Nackten und auch in dem, was die Komposition bedingt. Die einzelnen Tafeln sind nicht mehr alle mit Figuren überfüllt, und diese selbst bilden schon angenehm wirkende Linien. In bezug auf das Nackte sowohl wie in der dramatischen Belebung ist die „Auferstehung“ bei großer Gedrängtheit der Komposition doch schon hervorragend (Abb. 33). Bei diesen in den verschiedensten Stellungen und Empfindungen ihren Sarkophagen entsteigenden Männern und Frauen denkt



Abb. 33. Auferstehung. Von den Reliefs an der Fassade des Doms zu Orvieto.

man unwillkürlich an Signorelli und Michelangelo. Das Bild muß, auch wenn wir von dem Inhalt absehen, nach Form und Stil recht hoch gestellt werden. Es erinnert uns an ähnliche Reliefs in den Bogen der Portale zu Reims und Bourges um 1250. Die nordischen Künstler haben die Körper formen ebenso gut verstanden, wie ihre italienischen Kunstgenossen beinahe ein Jahrhundert später. Aber diese sind mannigfaltiger in ihren Motiven und in dem, was wir in der Kunst Schönheit zu nennen pflegen, entschieden weiter. So ist also in diesem Punkte die nordische Skulptur, die einen großen Vorsprung hatte, hier erreicht. In bezug auf ihre Haupteigenschaft, das Monumentale, geschieht das erst durch die Renaissance.

Aber aus welchen italienischen Kunstkreisen sind diese Reliefs hervorgegangen? Früher schrieb man sie Giovanni Pisano zu, aber dieser hat keinen Anspruch darauf, wenngleich der Plan zu dem Ganzen noch bei seinen Lebzeiten seit 1310 gemacht worden ist. Genannt werden in den damaligen Urkunden zwei Sienesen als leitende Baumeister, die ja zugleich Bildhauer gewesen sein könnten. Aber andererseits wissen wir, daß etwas später Andrea Pisano, dann sein Sohn Nino und seit 1360 auch Andrea Orcagna mit seinem Bruder Matteo daselbst tätig waren, Pisaner also oder Florentiner, die wirkliche Bildhauer waren und zum mindesten Anregungen geben konnten. Man meint bei der großen Verschiedenheit dieser Bildwerke in dem geistigen Ausdrucke auch Merkmale zu finden, die bald an den einen, bald an den anderen namhaften Bildhauer aus dem Kreise von Florenz und Pisa erinnern. Und mit der Plastik von Siena, wie wir sie zu kennen glauben,

ist schon diese auf dem Individuellen beruhende Verschiedenheit der Kunstwerke nicht wohl verträglich. Ebenso wenig aber der Charakter der bewegteren und mancher heftig erregten Szenen, das häufige Vorkommen des Nackten und die gute Beherrschung der Körperform. Wir bleiben also lieber bei der früheren Annahme und sehen in den Fassadenreliefs von Orvieto Kunstwerke, die mit Florenz, dem nunmehr um die Mitte des 14. Jahrhunderts maßgebenden Sitze der einst von Pisa ausgegangenen Skulptur, in Zusammenhang stehen. „Pisanisch" sind sie so wenig, wie Andrea noch als reiner Pisaner aufgefaßt werden darf. Florenz ist in der plastischen Kunst an Pisas Stelle getreten. Siena ist Florenz in der Plastik nie ebenbürtig gewesen. Seine Maler werden uns im folgenden Abschnitt begegnen.



Abb. 33a. Pfeilerstatuette vom Großen Brunnen in Perugia S. 31.



Abb. 34. Der Dom zu Florenz mit dem Campanile, von der Südseite.

2. Giotto und sein Kreis.

Die gotischen Kirchen in Italien. Florenz. Giotto und seine Schule. Die Malerei in Siena. Der Camposanto in Pisa. Fiesole.

In der bildenden Kunst des Nordens war der gewaltigste Ausdruck des Mittelalters der gotische Kirchenbau. In dieser Kirche konnte die modernste unter den Künsten, die Malerei, nur eine untergeordnete Stelle finden. Die Konstruktion beherrschte alles. Die frei bleibende Fläche war nicht groß genug, um der mit zarteren Mitteln wirkenden Malerei eine selbständige Wirkung zu erlauben. Schon das Licht war ungenügend, das durch die schmalen, hohen Fenster einfiel, vollends wenn es seinen Weg durch bunte Glasscheiben nahm und sich zu dem farbigen, stimmungsvollen Zwielichte abtönte, wie es dem Sinne der Menschen damals und dort zusagte. Wieviel Poesie hat noch die Stimmung späterer Zeiten geschöpft aus dem

ist schon diese auf dem Individuellen beruhende Verschiedenheit der Kunstwerke nicht wohl verträglich. Ebenso wenig aber der Charakter der bewegteren und mancher heftig erregten Szenen, das häufige Vorkommen des Nackten und die gute Beherrschung der Körperform. Wir bleiben also lieber bei der früheren Annahme und sehen in den Fassadenreliefs von Orvieto Kunstwerke, die mit Florenz, dem nunmehr um die Mitte des 14. Jahrhunderts maßgebenden Sitze der einst von Pisa ausgegangenen Skulptur, in Zusammenhang stehen. „Pisanisch“ sind sie so wenig, wie Andrea noch als reiner Pisaner aufgefaßt werden darf. Florenz ist in der plastischen Kunst an Pisas Stelle getreten. Siena ist Florenz in der Plastik nie ebenbürtig gewesen. Seine Maler werden uns im folgenden Abschnitt begegnen.



Abb. 33 a. Pfeilerstatuette vom Großen Brunnen in Perugia S. 31.



Abb. 34. Der Dom zu Florenz mit dem Campanile, von der Südseite.

2. Giotto und sein Kreis.

Die gotischen Kirchen in Italien. Florenz. Giotto und seine Schule. Die Malerei in Siena. Der Camposanto in Pisa. Fiesole.

In der bildenden Kunst des Nordens war der gewaltigste Ausdruck des Mittelalters der gotische Kirchenbau. In dieser Kirche konnte die modernste unter den Künsten, die Malerei, nur eine untergeordnete Stelle finden. Die Konstruktion beherrschte alles. Die frei bleibende Fläche war nicht groß genug, um der mit zarteren Mitteln wirkenden Malerei eine selbständige Wirkung zu erlauben. Schon das Licht war ungenügend, das durch die schmalen, hohen Fenster einfiel, vollends wenn es seinen Weg durch bunte Glasscheiben nahm und sich zu dem farbigen, stimmungsvollen Zwielichte abtönte, wie es dem Sinne der Menschen damals und dort zusagte. Wieviel Poesie hat noch die Stimmung späterer Zeiten geschöpft aus dem

Eindruck, mit dem wie mit einem Zauber ein solcher gotischer Innenraum des Menschen Gemüt umfängt! Die Töne, die dann bisweilen erklingen — sie gehen durch die Literatur in England seit Spenser und Milton, in Deutschland vor allem durch die Romantische Schule — würden einem Italiener ziemlich unverständlich sein. Er liebt helle, weite Räume, eine gewisse, in die Breite gehende Regelmäßigkeit der Flächen, etwas buntes dazu und heiteren, wenn auch zu Gedanken anregenden Schmuck darüber verstreut. Die Gotik, die der Norden kennt, in ihrer feierlichen Herrscherstrenge konnte in Italien keinen Eingang finden. Vergleichen wir eine nordfranzösische Kathedrale mit irgend einem Prachtwerk der entwickelten italienischen Gotik, etwa den Domen von Siena oder Orvieto, so müssen wir uns ausdrücklich vergegenwärtigen, daß sie demselben Stil angehören. So verschieden voneinander erscheinen sie uns. Wenn wir uns dann aber daran erinnern, daß die italienische Gotik aus Burgund stammt (S. 40), so verstehen wir eher, wie es zu dieser Umbildung kommen konnte. Wir sahen, wie ein erster Versuch, die Bauweise in Italien einzuführen, noch vor 1200, zu keinem bleibenden Besitz geführt hatte. Im 13. Jahrhundert, als die Gotik in Toskana, Umbrien und Oberitalien neu erstand, mußte sie, um sich zu erhalten, in Italien ihre Art allmählich verändern, mehr als in Deutschland, England und selbst in Spanien. Sie fügte sich dem Sinne und dem Geschmacke des Südländers, der an sehr mannigfaltige Reize in Form und Farbe von alters her gewöhnt war. An der Stelle des nordischen Bauwerks, das die vollendete Lösung einer einzigen, gewaltigen mechanischen Aufgabe darstellen will, haben wir nun einen gefällig gestalteten Raum, der zahlreiche Einzelschönheiten beherbergt. Türen, Fenster und viele Einzelheiten sind wohl gotisch gezeichnet, aber die Zeichnung der Profile ist doch nicht die Hauptsache. Es fehlt hier das für die nordische Gotik Wichtigste: die vertikale Richtung, das Strebesystem und das streng gegliederte Gewölbe, endlich auch der mit der Kirche verbundene Turm. Demgegenüber ist in Italien das für den Eindruck Bestimmende die Überfülle der Zierformen, wobei Skulptur, Mosaik und Malerei mitwirken, und mancher Reisende, der einmal vor der reichen Fassade einer solchen Kirche stand und dann ihr Inneres betrat, mit aller der weitgedehnten, lichten, farbengeschmückten Pracht, weiß vielleicht überhaupt nicht, daß es ein gotisches Bauwerk war, was er gesehen hat.

So verschieden nun auch das, was auf diese Weise in Italien entstand, von dem ist, was wir im Norden Gotik nennen: den Italienern hat diese

Art des künstlerischen Ausdrucks zugesagt. Sonst wäre nicht den Kirchen zur Seite eine wohl noch großartigere und glänzendere, jedenfalls aber mannigfaltigere Profanarchitektur entstanden in Festungsbauten und Stadttoren, Hallen und Palästen. Die Gotik ist also auch für Italien eine historisch gewordene Erscheinung wie der romanische Stil, und sie hat, wenn wir namentlich mit an die weltlichen Gebäude denken und an ganze Städte wie Verona, Venedig, Siena, zu dem architektonischen Bilde des heutigen Italiens mehr Züge geliefert als er. Wir müssen uns darum bemühen, ihren besonderen Wert auch neben dem reicheren Leben der bald folgenden Renaissance zu verstehen.

Für den gotischen Kirchenbau in Italien fügte es sich günstig, daß die neue Richtung mit einer tiefgehenden geistigen Bewegung zusammenlief und von ihr geradezu in das öffentliche Leben eingeführt wurde. In den Anfang des 13. Jahrhunderts fällt die Stiftung der beiden ersten Bettelorden, die der verweltlichten Kirche aus den Kreisen des Volkstums neue Kraft zuführen sollten. Streitbar und gelehrt, befestigten die Dominikaner die Lehre und wurden die Verteidiger ihres gefährdeten Glaubens, die späteren Herren der Inquisition. Die beschaulicheren Brüder der Regel des heiligen Franziskus suchten in friedevoller Betrachtung die Tiefen des Lebens zu ergründen und gingen in der umgebenden Natur den Zügen nach, die vorzugsweise das menschliche Gemüt ergreifen. Ihre Visionen wurden zu Legenden, die unmittelbar zu dem Volke sprachen, und aus ihrer Mitte gingen Sänger und Dichter hervor mit neuen, volkstümlichen geistlichen Liedern. Der heilige Franz selbst liebte und pflegte die Musik, und einer seiner Nachfolger, Jacopone da Todi, ist der größte und reichste Dichter des Ordens geworden. Wie die Dominikaner die Wissenschaft vertreten, so sehen wir nun die Franziskaner eine neue kirchliche Kunst schaffen, und damit sind sie tiefer in das Volk gedrungen als jene, die an die Spitze der scholastischen Bildung traten und darum den Ungelehrten fremd bleiben mußten. Die Franziskaner ergriffen die damals zuerst für die Literatur gewonnene italienische Volkssprache, und nun entstanden neben den lateinischen Gesängen und geistlichen Spielen italienische Hymnen und Lieder, zum teil im Anschluß an lebendige weltliche Weisen, eine volkstümliche sangbare Dichtung fünfzig Jahre vor dem „neuen Stil" Dantes und seiner unmittelbaren Vorgänger. Diesem inneren Leben sollte nun bald auch eine neue bildende Kunst den Ausdruck der ihr eigentümlichen Sprache leihen.

Denn jetzt entstanden die gotischen Kirchen der beiden Orden aus



Abb. 35. Der Dom zu Siena.

reichen Stiftungen frommer Weltleute und aus den Gaben des Volkes und der Armen, von den bettelnden Mönchen zusammengetragen. Als Zeugen der Zeit stehen diese Ordenskirchen des 13. und 14. Jahrhunderts nicht so gewaltig da wie die großen Dome des Nordens. Es fehlen die mächtigen Türme und die einheitlich zum Gewölbe emporstrebenden Linien, es fehlt auch der Eindruck des Ganzen als einer durch menschliche Gedanken und Kunst bezwungenen Masse. Manchmal sind, wie in dem sichtbar an Stelle einer Decke sich hinziehenden Gebälke des Dachstuhls, wesentliche Erfordernisse des Stils nach unseren nordischen Begriffen nicht zu ihrem Rechte gekommen, und auch sonst scheint wohl dieses und jenes daran zu erinnern, daß die Denkmäler aus ernsten, frommen Gedanken und aus dem Leben mit seinen nötigsten praktischen Anforderungen hervorwuchsen, und daß sie darum

die reichere Pracht der großen Bischofskirchen nicht entfalten konnten oder wollten.

Unter diesen ist der 1296 gegründete Dom von Florenz (Abb. 34) der imposanteste Bau, der es in seinen Maßen sehr wohl mit einer gotischen Kathedrale des Nordens aufnehmen kann.*) Aber wohlgestimmt und durch die Art seiner Ausführung anmutend ist er nicht. Seit Niccolòs Schüler Arnolfo di Cambio (S. 25) haben viele Geschlechter daran gebaut, und erst die allerneueste Zeit hat seine Stirnseite mit einer Fassade verkleidet. Älter noch ist der Dom von Siena (Abb. 36) seiner Gründung nach. Denn diese fällt noch in die Zeit des höchsten Glanzes der Republik, dreißig Jahre vor die Schlacht bei Mont Aperti gegen die Florentiner (1260). Er ist also die erste Stadtkirche, die in dem neuen Stil gebaut worden ist. Giovanni Pisano hat dann noch die Fassade angefangen (S. 50), und trotz großer Veränderungen an dem ursprünglichen Bauplane ist dies doch vielleicht

*) Mit seiner äußeren Länge von reichlich 153 Metern übertrifft er sogar alle französischen und deutschen Dome. Die Mittelschiffshöhe von 40,60 Metern bleibt nur zurück hinter Mailand und Beauvais (rund 48), Köln, Amiens und Ulm.



Abb. 36. S. Francesco zu Assisi.



Abb. 35. Der Dom zu Siena.

reichen Stiftungen frommer Weltleute und aus den Gaben des Volkes und der Armen, von den bettelnden Mönchen zusammengetragen. Als Zeugen der Zeit stehen diese Ordenskirchen des 13. und 14. Jahrhunderts nicht so gewaltig da wie die großen Dome des Nordens. Es fehlen die mächtigen Türme und die einheitlich zum Gewölbe emporstrebenden Linien, es fehlt auch der Eindruck des Ganzen als einer durch menschliche Gedanken und Kunst bezwungenen Masse. Manchmal sind, wie in dem sichtbar an Stelle einer Decke sich hinziehenden Gebälke des Dachstuhls, wesentliche Erfordernisse des Stils nach unseren nordischen Begriffen nicht zu ihrem Rechte gekommen, und auch sonst scheint wohl dieses und jenes daran zu erinnern, daß die Denkmäler aus ernsten, frommen Gedanken und aus dem Leben mit seinen nötigsten praktischen Anforderungen hervorwuchsen, und daß sie darum

die reichere Pracht der großen Bischofskirchen nicht entfalten konnten oder wollten.

Unter diesen ist der 1296 gegründete Dom von Florenz (Abb. 34) der imposanteste Bau, der es in seinen Maßen sehr wohl mit einer gotischen Kathedrale des Nordens aufnehmen kann.*) Aber wohlgestimmt und durch die Art seiner Ausführung anmutend ist er nicht. Seit Niccolòs Schüler Arnolfo di Cambio (S. 25) haben viele Geschlechter daran gebaut, und erst die allerneueste Zeit hat seine Stirnseite mit einer Fassade verkleidet. Älter noch ist der Dom von Siena (Abb. 36) seiner Gründung nach. Denn diese fällt noch in die Zeit des höchsten Glanzes der Republik, dreißig Jahre vor die Schlacht bei Mont Aperti gegen die Florentiner (1260). Er ist also die erste Stadtkirche, die in dem neuen Stil gebaut worden ist. Giovanni Pisano hat dann noch die Fassade angefangen (S. 50), und trotz großer Veränderungen an dem ursprünglichen Bauplane ist dies doch vielleicht

*) Mit seiner äußeren Länge von reichlich 153 Metern übertrifft er sogar alle französischen und deutschen Dome. Die Mittelschiffshöhe von 40,60 Metern bleibt nur zurück hinter Mailand und Beauvais (rund 48), Köln, Amiens und Ulm.



Abb. 36. S. Francesco zu Assisi.

die schönste gotische Kirche Italiens überhaupt. Von Siena aus ist dann vor 1285 die andere schöne gotische Stadtkirche gegründet worden, in Orvieto (Abb. 31), kleiner und einfacher, mit klarem, architektonisch geschultem Verstande konsequenter durchgeführt, die seit 1310 aufgerichtete Fassade eine Musterleistung der italienischen Hochgotik. Aber es gibt auch gotische Ordenskirchen, die hinter den Kathedralen nicht zurückstehen. So in Verona die Dominikanerkirche S. Anastasia, so vor allem die beiden großen Ordenskirchen von Florenz, wo sich schon ganz früh, seit 1221, Ordensleute niedergelassen hatten. Dort errichteten die Dominikaner seit 1278 S. Maria Novella, einen lichten, hohen, durchweg gewölbten Bau mit Kreuzgängen und Klosterräumen, und für die Franziskaner führte der Dombaumeister Arnolfo seit 1294 die zwar viel einfachere, dafür aber gewaltig ausgedehnte und mit ihrem offenen Dachstuhl über dem Mittelschiff schlicht und großartig wirkende Santa Croce auf, mit einem anliegenden weiten System von Höfen und Gängen. Beide Kirchen erhielten dann bald den Schmuck der Malerei des neuen Jahrhunderts. So haben sie für die Kunstgeschichte einen doppelten Wert. Ebenso die ganz eigentümlich auf ungleichem Boden angelegte Mutterkirche der Franziskaner zu Assisi (Abb. 36), wo sich der heilige Franz selbst begraben ließ (1226). Schon zwei Jahre darnach wurde er heilig gesprochen, und 1253 ist die Kirche geweiht worden. Damals war Giotto noch nicht geboren. Mehrere Jahrzehnte vor ihm haben andere Maler hier in der Ober- und Unterkirche gemalt und dadurch Assisi zu der Hauptstätte der älteren Wandmalerei gemacht.

An diese für unseren Gesichtspunkt wichtigsten Kirchen schließt sich noch eine Reihe anderer, in denen wohl ein größerer Anlauf genommen, das schließlich Erreichte aber doch nicht so glücklich zu Ende geführt worden ist. So die einzige gotische Kirche Roms, die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva (gegründet am Ende des 13. Jahrhunderts), die wenigstens einige beträchtliche Denkmäler der Malerei und der Skulptur bewahrt. Ferner zu Padua „il Santo“, als Grabkirche des großen Franziskanerheiligen Antonius gedacht und gleich nach seinem Tode (1231) gegründet. Etwas ganz hervorragendes sollte die Stadtkirche von Bologna, S. Petronio, werden, aber sie ist niemals zu Ende geführt worden. Außer vielen Kathedralen Oberitaliens und den gotischen Kirchen Venedigs haben wir endlich noch in dem Dom zu Mailand die prächtigste aller Tyrannenkirchen, unter Giangaleazzo Visconti 1386 begonnen und, in mannigfaltiger Pracht diese

überbietend, einen Klosterbau, das Mausoleum der Visconti, die Certosa bei Pavia seit 1396; sie gehört aber ihrer dekorativen Ausführung nach bereits der Renaissance an.

Man sieht, wieviel Italien im Zeitalter der Gotik noch zu bauen hatte, und es leuchtet ein, daß in der Umgestaltung, die hier die Gotik erfuhr, diese der Malerei, zu der wir nun übergehen, wohl eine günstigere Stätte gewähren konnte als die gotischen Kirchen Frankreichs oder Deutschlands. Aber hervorrufen konnte sie die neue Malerei darum doch nicht. Dazu war sie als Ursache nicht bedeutend genug; es mußten andere Kräfte wirken. Nun kennt die kirchliche Kunst unseres Nordens eine einfache Wandmalerei, die in großen, leicht verständlichen Zügen die Hauptgestalten unseres christlichen Glaubens und einzelne Vorgänge der Heilsgeschichte für die andachtsuchende Gemeinde darstellen will, gewissermaßen eine Bibel in Bildern für Leute, die nicht lesen können, eine zu den Einfältigen sprechende Sprache ohne Buchstaben. Weil aber doch das Meiste in dieser Kunst Zeichen oder gar Symbol war und ihr letzter Zweck die Kirchenlehre, so konnte der Teil der Darstellung, der unmittelbar auf die Sinne wirken soll, nicht zu seinem Rechte kommen, und an eine Wiedergabe der Natur, auch wenn man ihr mit den Mitteln der damaligen Kunst schon hätte nahe kommen können, war nicht zu denken. Diese bildliche Predigt der Kunst an die Unverständigen hat die Gotik auch im Norden nicht geschaffen, sie hat sie schon von der romanischen Periode überkommen und, entsprechend den Bedingungen ihrer eigenen Bauformen, eher eingeschränkt als entfaltet. Aber sie hat sie doch gehabt. Und etwas ähnliches besaßen auch die Italiener, ehe die Gotik zu ihnen kam. Sie hatten Wandmalereien in einzelnen Kirchen und vor allem viele Mosaikbilder, die von altchristlicher Zeit her ihnen vertraut waren und die später in dem fortdauernden Verkehr mit Byzanz immer neue Pflege fanden. In dunklen Hauptlinien, welche viele schimmernde Punkte streng zusammenfassen, breiten sich ernste Gestalten steif über die Bogen des Schiffs aus, oder sie sehen starr aus der Kuppel hernieder. Wenn es auch glänzt und glitzert von allen den bunten Steinen, der Gesamteindruck bleibt doch feierlich und, wo die Zeit den Schimmer mit ihrem Roste überzogen hat, sogar finster. Es herrscht ferner, was mit der Technik der eingelegten Arbeit zusammenhängt, die Einzelfigur und die große Linie vor. Im Norden ergeht man sich schon eher in der Schilderung ganzer Geschichten, so unvollkommen es auch geschieht; der Ton ist dort heiterer in der Wandmalerei,

wenigstens häufig und wenn man sie mit den meisten italienischen Kirchenmosaiken vergleicht.

Lange vor dem Beginn des 13. Jahrhunderts hatte nun auch in Italien im Anschluß an die Mosaizisten eine einfache und unvollkommene Wandmalerei die Kirchen zu schmücken begonnen. Sie hält sich auf der niederen Stufe provinzieller Kunsttätigkeit und stellt sich auch äußerlich gegenüber den kostbaren Mosaiken als ein bescheidener und billiger Ersatz dar. Daneben geht die Verfertigung von Tafelbildern her; auch sie lehnt sich an die von alters her geübte Tätigkeit der Byzantiner an. In Toskana — Siena und Florenz — zeigen sich dann zuerst leise Fortschritte und Äußerungen eines neuen Lebens, ein Streben nach einer gewissen Schönheit des Ausdrucks, der wohl, wenn er einen ruhigen Zustand wiedergeben will, genügt, nicht aber Handlung oder gar zusammenhängende Erzählung bildlich schildern kann. Dann erst kommt der Genius Giottos, der in der Malerei diesen Schritt nach dem Ausdruck des wirklichen und allgemein verständlichen Lebens hin tut, und nun erscheinen uns ebenso wie den Menschen seiner Zeit die Werke seiner Vorgänger und seiner zurückgebliebenen Zeitgenossen wie vorbereitende Versuche von einem bloß noch historischen Werte.

Aber wir müssen uns, um ihn nicht herkömmlich zu verehren, sondern wirklich zu verstehen, auch die Grenzen seines Könnens geschichtlich klar zu machen versuchen. Er hat die neue Malerei, von der nun die Rede sein soll, geschaffen. Er hat die folgende Zeit, das ganze 14. Jahrhundert, bestimmt. An ihn und seine Schule schlossen sich darauf im 15. Jahrhundert die großen Maler der Frührenaissance in Toskana an. Diese großgedachten Reihen von Wandgemälden aus der Bibel und aus den Legenden der Heiligen, angetan mit dem fröhlichen, überzeugenden Leben der Zeit, bedecken den Chor und andere hervorragende Stellen des Gotteshauses und setzen sich dann weiter fort bis in die Kapellen des Umgangs oder der Seitenschiffe und in den Kreuzgang. Sie bieten dem Nordländer einen ganz ungewohnten Anblick. Ist es mehr die zu dem Gotteshause stimmende und der Andacht angepaßte Hoheit und Ruhe der Gestalten und ihr Ausdruck, was ihn anzieht, — oder ist es die Lust an der schönen bunten Welt, das Gegenteil von Weltflucht, die Freudigkeit, die aus jenem ernsten Grundton überall hervorbricht? Um die Stimmung zu unterstützen, in der man am liebsten diese ganz einzigen und nur in den italienischen Kirchen zu findenden Werke der Malerei in sich aufnimmt, ertönt dann wohl aus einer der größeren

Kapellen Orgelklang, und vielstimmiger Gesang trägt zwischen Choral und weltlichen Weisen auf- und niedersteigende Melodien durch die weiten Räume. Der heilige Franz von Assisi hat sich ja auch nicht in finsterer Trübsal von der Welt abgewandt, sondern sie als Quelle erlaubter Freude geliebt und in einem prächtigen italienischen Gesange noch in seinen letzten Lebenstagen gepriesen. So ist denn auch die religiöse Malerei Giottos und des folgenden 15. Jahrhunderts nicht eine Kunst der Askese, die nur zur Buße ruft oder die, wie später in Spanien, einen einzigen Zug, die Devotion, immer durchklingen läßt. Sie hat an beidem teil, was im menschlichen Leben oft miteinander im Streite liegt. Betrachtung des Ewigen und Freude am Vergänglichen scheinen hier noch ungestört beisammen zu wohnen. Das 16. Jahrhundert hat diese Harmonie nicht mehr so oft ausgedrückt. Das Weltliche überwiegt. Wir haben Kirchenbilder, aber nicht mehr diese religiöse Malerei, wie sie von Giotto ausgegangen ist. Den Eindruck, welchen sie an der richtigen Stelle auf den Beobachter ausübt, hat wohl niemand treffender geschildert als Goethe in den Wahlverwandtschaften, da wo er den Architekten die Vorbereitungen zur Ausschmückung seiner Kapelle treffen läßt. Viele der jetzt bekannten Darstellungen waren damals noch übertüncht, und während seines Aufenthaltes in Italien nahm diese Richtung keineswegs vorwiegend sein Interesse in Anspruch. Aber er kannte doch Giotto, und auf giotteske Bilder mögen wir am liebsten die Worte der Wahlverwandtschaften beziehen. „Aus allen diesen Gestalten“, heißt es dort, „blickte nur das reinste Dasein hervor, alle mußte man, wo nicht für edel, für gut ansprechen. Heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Hingebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt. Das Geringste, was geschah, hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. Nach einer solchen Region blickten wohl die meisten wie nach einem verschwundenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin.“

Jeder nachdenkende Mensch hat sich wohl einmal die Frage vorgelegt, durch welche Eigenschaften eines Bildes die Wirkung hervorgerufen wird, um derenwillen wir es ein religiöses Kunstwerk zu nennen pflegen. Seit Tieck und Wackenroder, zehn Jahre, ehe jene Stelle in den „Wahlverwandtschaften“ geschrieben worden ist, den religiösen Charakter eines Kunstwerks aus der frommen Gesinnung des Künstlers abgeleitet hatten (ein Gedanke, so wunderlich, daß nur zwei junge und in der Geschichte so unbekannte

Schwärmer ihn für die Lösung des Problems halten konnten), hat die Frage nicht wieder ganz geruht. Das Beste und in der Hauptsache Richtige hat darüber bald darnach schon Schnaase gesagt, dem unter allen Deutschen die Kunstgeschichte am meisten verdankt. Er wies in dem dreizehnten seiner „Niederländischen Briefe“ (1834) hin auf das außerordentlich wichtige und für den Eindruck jedes Beschauers mitbestimmende Merkmal der strengen und steifen Gruppierung, einer Art von architektonischer Gebundenheit in der Komposition eines Bildes — was im Gegensatz zu allem freien, leichten, graziösen oder übermäßig natürlichen, eine ernste und feierliche Stimmung in dem Betrachtenden hervorruft. Es ist das ein Rest von Altertümlichkeit, dessen Wirkung auf das Gemüt in der Kunstgeschichte der verschiedenen Völker sogar dazu geführt hat, einen eigenen archaistischen Stil für kirchliche Kunstwerke festzuhalten und förmlich auszubilden. Alles moderne erscheint uns vertraut, das Alte dagegen überwunden, fremdartig und vielfach ehrwürdig. Also nicht die zum Ausdruck der Frömmigkeit zurechtgelegten Gesichter wecken in dem natürlich gerichteten Beschauer die Stimmung einer religiösen Ansprache! Und wiederum, wo ein Gemälde diesen religiösen Ausdruck uns zu haben scheint, da liegt dies nicht an der Frömmigkeit des Malers oder seiner ganzen Zeit, noch auch im Gegenstande selbst mit seinem Inhalte, sondern in der Richtung des Formensinnes. Das wichtigste Ausdrucksmittel dafür ist jene gebundene Komposition und die sich von selbst einstellende Ruhe und der suchende Ernst einer sich noch entwickelnden Kunst, die von der vollen Wahrheit der Natur an vielen Stellen einen deutlich wahrnehmbaren Abstand zeigt. Auf den unbefangenen Menschen wirken diese Eigenschaften eines Bildes, welches wirklich den religiösen Charakter hat, unmittelbar. Für den Nachdenkenden beruht allein auf solchen Erwägungen die Möglichkeit, Kunstwerke vergangener Perioden, die dem Zeitgeschmacke längst entrückt sind, geschichtlich nicht nur zu verstehen, sondern auch noch zu genießen. Das ist es ja gerade, was uns die aufsteigenden Stufen in Poesie oder Kunst trotz mancher Unvollkommenheit um vieles erfreulicher macht als die unfehlbare Routine, die der Abstieg zeigt und die der oberflächlichen Betrachtung wohl als die wahre Virtuosität erscheint.

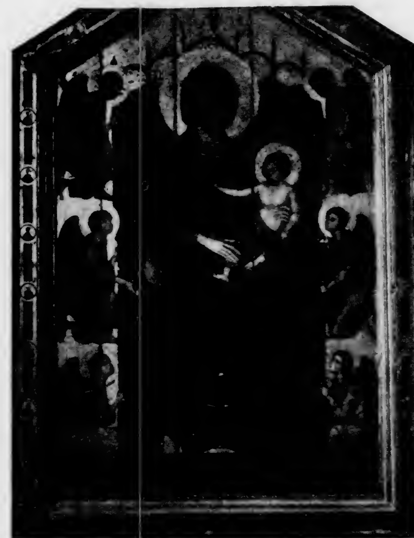
Nach solchen Erwägungen werden wir von dieser Malerei nicht mehr an Naturwahrheit und an Freiheit des Ausdrucks verlangen, was sie nicht leisten konnte und zum teil nach ihren Absichten auch nicht einmal leisten wollte. Giottos Stil erschien den Menschen des 14. Jahrhunderts, z. B. einem Boccaccio, so sprechend und so naturwahr, daß er jede Kritik aushalten zu können schien. Und uns erscheinen doch wieder Giottos Bilder als Vorstufen zu Masaccio, Filippo Lippi oder Ghirlandajo, zu den großen Gestalten der Fresken des 15. Jahrhunderts, in denen wir erst völlig eine der Danteschen Sprache ebenbürtige künstlerische Übersetzung anerkennen und die Menschen wiederfinden „mit stillen, ernsten Blicken, in ihrem Antlitz hohe Würde tragend, mit wenig Worten und mit schöner Stimme“ (Hölle 4, 112). Aber darum sollen wir doch nicht weniger deutlich empfinden, worin Giottos Fortschritt bestand. Es waren zunächst ganze Wandflächen, die zur Verfügung standen, nicht mehr nur Tafeln von beschränktem Umfange, die bemalt werden sollten. Statt weniger Einzelfiguren auf einer Fläche konnte also eine weitausgreifende Schilderung gegeben werden, eine Darstellung verschiedener Szenen derselben Legende, mit Andeutung verschiedener Räume, wovon denn auch sofort in einer noch nicht auf Sinnestäuschung ausgehenden Weise Gebrauch gemacht wurde. Für die Farbe nahm Giotto eine eigene Technik, noch nicht das sogenannte „gute“ Fresko, den Auftrag unmittelbar auf den frischen Kalkbewurf, — was erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts aufkommt — sondern ein gemischtes Verfahren, wobei über einem Grundton von mit Kalk und Wasser angerührter Farbe in Temperafarbe weitergemalt wurde. Aber die Technik ist doch schon flotter, der Strich leichter und flüssiger als in der früheren Tafelmalerei, und vor allem ist die Farbenwirkung lichter als in der „byzantinischen“ Manier. Es ist ein schneller, großer Wurf, nicht mehr die ängstliche Zeichnung, ganz abgesehen von der an sich viel größeren Fläche. Diese Fläche, über die der Künstler verfügt, wird nun sofort zu einem Mittel, wodurch er die Gedanken des Betrachtenden leitet, noch nicht malerisch durch perspektivische Anordnung der Räume, wohl aber durch allerlei Andeutungen, die seine Phantasie dafür nehmen soll. Die Gestalten treten uns näher oder ferner. Wir sehen in bestimmte, geschlossene Räume. In der Landschaft wird schon ein gewisses Naturgefühl hie und da erreicht mit wenigen, sparsam verwendeten Gegenständen: Gebäuden, die eine Stadt, Bäumen, die den Wald und einzelnen Steinen oder Felsen, die gebirgige Gegend bedeuten sollen. Der Betrachtende weiß, in welcher Umgebung er sich die handelnden Menschen zu denken hat. Diese selbst sind wieder einzeln oder sparsam zu mehreren nebeneinander in den Raum gesetzt. Die großen Versammlungen der Zuschauenden, wie sie auf den Fresken des 15. Jahrhunderts erscheinen, treffen wir noch nicht an. Die wenigen Figuren treten gewöhnlich nicht ganz nahe aneinander, so daß sich die Umrisse selten überschneiden. Aber die Menschen zeigen Leben

und Handeln, es geht etwas vor, und nicht nur die Bewegungen, auch die Gesichter nehmen an der Handlung teil. Giottos Profile sind scharf und keineswegs immer schön. Der Gesichtsausdruck auf den Bildern, die man Cimabue zuschreibt, und bei dem gleichzeitigen Duccio aus Siena, einem Maler von hohem Schönheitsgefühl, ist anmutiger. Ihre Gestalten haben manchmal etwas holdseliges, was über ihre Andachtbilder eine lyrische Stimmung ausbreitet. Bei Giotto herrscht dramatisches Leben. Nicht die Einzelfiguren mit ihrem Ausdrucke sind ihm die Hauptsache, sondern der Zusammenhang, der sie zu einer Geschichte verbindet. In der Charakteristik des Einzelnen ist man noch mit wenigem zufrieden. Was Giottos Zeitgenossen als volle Wahrheit des Lebens nahmen und bewunderten, sind oft nur Andeutungen dafür, wie wenn eine sich entwickelnde Sprache tastend sich ihre Ausdrücke schafft. Sie wirken überzeugend, denn sie ruhen auf ernstem Bemühen, alles ist frisch, jung und natürlich und kommt einem offenen Sinne neu entgegen, dem schon dieses Wenige und Unvollkommene einer ungewohnten Bildersprache groß und viel dünkt.

Giotto (Ambrogiotto) di Bondone wurde wahrscheinlich 1266 geboren. Als Bauernknabe war er dann aus seinem Dorfe nach Florenz gekommen, wo Benvenuto di Pepo, mit seinem Malernamen Cimabue genannt,*) prächtige, steife Andachtbilder: Madonnen, Engel und Heiligengruppen auf Tafeln mit Goldgrund malte, in „griechischer Manier", wie später Giottos Schüler sagten, das sollte heißen: noch etwas ähnlich den Mosaiken und den byzantinischen Bildern, und ihnen vielleicht für manche Menschen zum Verwechseln ähnlich, nachdem ihr großer Meister einen neuen Stil geschaffen hatte, der nun volkstümlich geworden war und sich mit Stolz italienisch oder lateinisch (das sollte heißen: altrömisch) nannte. Dreihundert Jahre später erzählte dann Vasari, schon Cimabue hätte die griechische Manier verlassen und die neue Richtung angebahnt. Und da man schon früher den wirklichen Erneuerer der Malerei, Giotto, ihm zum Schüler gegeben hatte, so erfreute man sich nunmehr einer Kunstgeschichte, die, zum

*) Die Italiener, namentlich von bürgerlicher Abstammung, werden noch auf lange Zeit hinaus, anstatt mit einem Familiennamen, bezeichnet durch den mit ihrem Personennamen im Genitiv verbundenen Vatersnamen. Dazu kommt vielfach, vor allem bei Künstlern, ein Spitzname. Ein solcher ist natürlich Cimabue (Stierschädel). Er hieß nicht Giovanni, wie Vasari ihn nennt, sondern, wie wir jetzt aus einer Urkunde von 1302 wissen, Cenni (Benci? d. i. volkstümlich Benvenuto) di Pepo, dictus Cimabue.

Ruhme von Florenz, das große Neue noch früher beginnen ließ. Hinter einen dergestalt erhöhten Cimabue mußten dann die Nachbarstädte mit ihren Ansprüchen, Siena mit seinem Guido, Pisa mit seinem Giunta schon zurücktreten, wenn auch Guido und Giunta älter waren als Cimabue. Und heute zumal können uns Guido und Giunta mit je einem sicheren Bilde, einer schlecht erhaltenen, übermalten Madonna in Siena und einem äußerst rohen Christus am Kreuz in Pisa, nichts für Giotto und die neue Malerei wichtiges lehren. Die geschichtliche Kritik hat von diesem wohlgefügten Bau nicht viel übrig gelassen. In den Wandgemälden in S. Francesco zu Assisi aus der Zeit vor Giotto, die man früher Cimabue gab, findet man jetzt andere Richtungen, zum teil eine von der Art jenes Giunta Pisano. Von Cimabues Tafelbildern aber sind nur zwei übrig geblieben. Das frühere aus S. Trinità (jetzt in der Akademie) zeigt uns die auf einem turmartigen Sitze thronende Madonna von acht Engeln umgeben über einer Predella mit vier Prophetenhalbfiguren. Das spätere (mindestens nach 1280), weit bedeutendere ist von großem Liebreiz; es befindet sich noch an seiner ursprünglichen Stelle in der Kapelle Rucellai der S. Maria Novella (Abb. 37). Die unter seinem Namen gehenden Werke im Louvre und in London sind nur Schulbilder. Sogar die Madonna Rucellai hat man ihm nehmen und dem Sienesen Duccio geben wollen. Auf was sollen aber dann die Florentiner von Dante bis Vasari ihre hohe Meinung von Cimabue gegründet haben? — Neben Giotto bleibt nur der etwas ältere Duccio aus Siena stehen als ein ebenbürtiger Künstler von einer ganz anderen Richtung. Und was ihn selbst betrifft, so gehören die allerliebsten Geschichten, die ihn mit Cimabue zusammenbringen, in das anmutige Reich der Künstlernovelle. Das


Abb. 37. Madonna Rucellai, von Cimabue. Florenz, S. Maria Novella.

und Handeln, es geht etwas vor, und nicht nur die Bewegungen, auch die Gesichter nehmen an der Handlung teil. Giottos Profile sind scharf und keineswegs immer schön. Der Gesichtsausdruck auf den Bildern, die man Cimabue zuschreibt, und bei dem gleichzeitigen Duccio aus Siena, einem Maler von hohem Schönheitsgefühl, ist anmutiger. Ihre Gestalten haben manchmal etwas holdseliges, was über ihre Andachtbilder eine lyrische Stimmung ausbreitet. Bei Giotto herrscht dramatisches Leben. Nicht die Einzelfiguren mit ihrem Ausdrucke sind ihm die Hauptsache, sondern der Zusammenhang, der sie zu einer Geschichte verbindet. In der Charakteristik des Einzelnen ist man noch mit wenigem zufrieden. Was Giottos Zeitgenossen als volle Wahrheit des Lebens nahmen und bewunderten, sind oft nur Andeutungen dafür, wie wenn eine sich entwickelnde Sprache tastend sich ihre Ausdrücke schafft. Sie wirken überzeugend, denn sie ruhen auf ernstem Bemühen, alles ist frisch, jung und natürlich und kommt einem offenen Sinne neu entgegen, dem schon dieses Wenige und Unvollkommene einer ungewohnten Bildersprache groß und viel dünkt.

Giotto (Ambrogiotto) di Bondone wurde wahrscheinlich 1266 geboren. Als Bauernknabe war er dann aus seinem Dorfe nach Florenz gekommen, wo Benvenuto di Pepo, mit seinem Malernamen Cimabue genannt,*) prächtige, steife Andachtbilder: Madonnen, Engel und Heiligengruppen auf Tafeln mit Goldgrund malte, in „griechischer Manier", wie später Giottos Schüler sagten, das sollte heißen: noch etwas ähnlich den Mosaiken und den byzantinischen Bildern, und ihnen vielleicht für manche Menschen zum Verwechseln ähnlich, nachdem ihr großer Meister einen neuen Stil geschaffen hatte, der nun volkstümlich geworden war und sich mit Stolz italienisch oder lateinisch (das sollte heißen: altrömisch) nannte. Dreihundert Jahre später erzählte dann Vasari, schon Cimabue hätte die griechische Manier verlassen und die neue Richtung angebahnt. Und da man schon früher den wirklichen Erneuerer der Malerei, Giotto, ihm zum Schüler gegeben hatte, so erfreute man sich nunmehr einer Kunstgeschichte, die, zum

*) Die Italiener, namentlich von bürgerlicher Abstammung, werden noch auf lange Zeit hinaus, anstatt mit einem Familiennamen, bezeichnet durch den mit ihrem Personennamen im Genitiv verbundenen Vatersnamen. Dazu kommt vielfach, vor allem bei Künstlern, ein Spitzname. Ein solcher ist natürlich Cimabue (Stierschädel). Er hieß nicht Giovanni, wie Vasari ihn nennt, sondern, wie wir jetzt aus einer Urkunde von 1302 wissen, Cenni (Benci? d. i. volkstümlich Benvenuto) di Pepo, dictus Cimabue.

Ruhme von Florenz, das große Neue noch früher beginnen ließ. Hinter einen dergestalt erhöhten Cimabue mußten dann die Nachbarstädte mit ihren Ansprüchen, Siena mit seinem Guido, Pisa mit seinem Giunta schon zurücktreten, wenn auch Guido und Giunta älter waren als Cimabue. Und heute zumal können uns Guido und Giunta mit je einem sicheren Bilde, einer schlecht erhaltenen, übermalten Madonna in Siena und einem äußerst rohen Christus am Kreuz in Pisa, nichts für Giotto und die neue Malerei wichtiges lehren. Die geschichtliche Kritik hat von diesem wohlgefügten Bau nicht viel übrig gelassen. In den Wandgemälden in S. Francesco zu Assisi aus der Zeit vor Giotto, die man früher Cimabue gab, findet man jetzt andere Richtungen, zum teil eine von der Art jenes Giunta Pisano. Von Cimabues Tafelbildern aber sind nur zwei übrig geblieben. Das frühere aus S. Trinità (jetzt in der Akademie) zeigt uns die auf einem turmartigen Sitze thronende Madonna von acht Engeln umgeben über einer Predella mit vier Prophetenhalbfiguren. Das spätere (mindestens nach 1280), weit bedeutendere ist von großem Liebreiz; es befindet sich noch an seiner ursprünglichen Stelle in der Kapelle Rucellai der S. Maria Novella (Abb. 37). Die unter seinem Namen gehenden Werke im Louvre und in London sind nur Schulbilder. Sogar die Madonna Rucellai hat man ihm nehmen und dem Sienesen Duccio geben wollen. Auf was sollen aber dann die Florentiner von Dante bis Vasari ihre hohe Meinung von Cimabue gegründet haben? — Neben Giotto bleibt nur der etwas ältere Duccio aus Siena stehen als ein ebenbürtiger Künstler von einer ganz anderen Richtung. Und was ihn selbst betrifft, so gehören die allerliebsten Geschichten, die ihn mit Cimabue zusammenbringen, in das anmutige Reich der Künstlernovelle. Das



Abb. 37. Madonna Rucellai, von Cimabue. Florenz, S. Maria Novella.

Einzige, was wir über sein Verhältnis zu Cimabue wirklich wissen, lehrt uns das berühmte Zeugnis Dantes (Fegefeuer 11, 95), wonach der jüngere den einst gefeierten schon damals, also am Beginn des 14. Jahrhunderts, mit seinem neuen italienischen Stil völlig verdrängt hatte. Und wenn dennoch Giotto sein Schüler gewesen sein sollte, er hätte das Beste von ihm doch nicht lernen können. Wir haben früher, wo wir Giotto als Architekten und als Bildhauer kennen lernten, gesehen, wer sein Lehrmeister war, wenn ein einzelner Name genannt werden soll.

Von Giovanni Pisano und an seinen Werken konnte Giotto vor allem den dramatischen Zug lernen, den Ausdruck des Affekts, den vor ihm die Malerei nicht hatte. In dem Zeitgenössischen, dem Porträt und der Tracht, konnte er schon etwas weiter gehen als der Bildhauer Giovanni, der bei dem idealeren Charakter seiner Kunstgattung noch etwas tiefer in dem Typus älterer, namentlich auch antiker Vorbilder befangen blieb.*) Giotto ist deswegen realistischer als er. Seine Gestalten erscheinen uns weniger allgemein, mehr als wirkliche Italiener. Die Tracht ist im ganzen noch die des Altertums, aber die Frauen sind doch schon vielfach nach italienischer Sitte gekleidet. Andrea Pisano folgte wieder dem Giotto. Er hat, wie wir gesehen haben, dessen malerische Auffassung in den Stil seiner Reliefs übertragen, Ausdruck und Komposition von ihm angenommen und ihn in beidem an Schönheit übertroffen. Im zeitgenössischen Kostüm geht er wieder etwas weiter. So langsam werden in der Geschichte die Schritte getan, welche die Kunst zu dem Ausdrucke einer Natürlichkeit führen, die uns heute selbstverständlich ist. Die Zeitgenossen vermißten darin nichts. Im Gegenteil, jeder kleine Fortschritt nötigte ihnen Bewunderung ab. Denn nicht von dem Aufachten auf die wirkliche Natur geht die Kunstübung aus, sondern sie erwächst allmählich in typischen Darstellungsweisen. Große Talente kommen plötzlich. Aber auch bei den entscheidenden Wendungen fehlt es nicht an Nachdenken, an Studium und Theorie, was alles uns dann wieder an die älteren Stufen erinnert, auf denen die Späteren weiter gehen. So hatte Giotto zunächst die Pisaner vor sich. Auch sie erzählten in ihren Reliefs, wie er in seinen Bildern, während die Maler bis auf ihn die Gegenstände ihrer Kunst in ruhiger Schaustellung gewissermaßen nur gezeigt hatten.

Die Übertragung der neuen Ausdrucksweise in das Malerische war

*) Selbstverständlich nur Giotto gegenüber, während er im Vergleich mit seinem Vater Niccolò vielmehr persönlich und modern genannt werden müßte. Das Vergleichen gibt leicht schiefe Bilder, wenn man sich nicht weit genug umsieht.

also Giottos persönliche Aufgabe. Seine Schüler und Enkelschüler sind dann noch etwas weiter gegangen, aber keiner so weit, daß wir nicht noch jetzt die gemeinsamen Züge durch einen hundertjährigen Schulzusammenhang hindurchfühlen könnten. Die Giottesken allesamt sind deutlich geschieden von Masaccio und den folgenden Malern der Frührenaissance, obwohl die letzten von ihnen zeitlich noch mit diesen, um 1420, zusammentreffen, und auch ohne ihre Lebenszeiten zu kennen, würden wir empfinden: sie gehören einer anderen Welt an. Der Sprachgebrauch nennt sie „Gotiker“, ein Ausdruck, über dessen Sinn wir uns bereits verständigt haben (S. 39). Was Giotto mit seiner Schule technisch verband, und wie die Schüler den gemeinsamen Kunstbesitz in der Theorie weitergeführt haben, darin gewährt uns einen hübschen Einblick der Malertraktat, den einer der letzten Ausläufer der Schule, Cennini, um 1417 verfaßt hat. Den Bestandteilen der Natur, z. B. den Gegenständen einer Landschaft, werden die ihnen zukommenden Farben, jede in drei Tönen, zugewiesen. Für die Form werden Einzelmodelle vorgeschrieben: Steine, aus denen man Felsen komponieren soll, auch Tiere. Für den Menschen aber wird ein Normalmaß zugrunde gelegt. Wir sehen hier, was uns das Nächstliegende scheint, die Natur im ganzen und unmittelbar, wird nicht aufgesucht und nachgeahmt. Vielmehr wird aus ihren Einzelheiten ein Schema genommen, welches dann der Künstler nach dem Stil seiner Schullehre für sich im einzelnen weiterbildet. So wenig also wie die Form der Zeichnung und die Komposition, will uns auch die Farbe durch den Schein voller Wirklichkeit täuschen. Der Schritt zur Natur in den Einzelheiten, das, was wir heute Realismus nennen, ist in Giottos Malerei nicht das Entscheidende, sondern die Erfassung eines Sinnes und die Hervorhebung des Charakteristischen in der Erzählung. Diese Wandgemälde wurden nun die künstlerische Predigt für die Zeitgenossen, und darum berühren sie sich mit den Zeugnissen der Literatur und reden die Sprache ihres Zeitalters; sie sind wirklich geschichtlich. Die Gedanken an das Jenseits und an das Verhältnis des Menschen zu seiner irdischen Hüterin, der Kirche, mit ihren Glaubenssätzen und heiligen Geschichten beschäftigten aber damals die Menschen, sobald sie sich zu irgendwelchem tieferen Nachdenken überhaupt einmal sammelten, weit mehr als heutzutage. Die Philosophie sollte die Magd der Theologie sein, hatte einst Pietro Damiani gesagt, noch ehe sein Freund Hildebrand als Gregor VII. den Thron bestieg, und seit damals erinnerte sich noch lange Zeit alle weltliche Wissenschaft dieser Vorschrift. So mußte die Malerei sowohl nach ihren Gegenständen,



Abb. 38. Die Kapelle der Madonna dell' Arena in Padua mit Giottos Fresken.



Abb. 38. Die Kapelle der Madonna dell' Arena in Padua mit Giottos Fresken.

als nach ihrer Absicht religiös sein. Das Leben der Welt und die Freude daran treten, wie wir sahen, hervor, aber sie sondern sich noch nicht zu einer selbständigen Gattung ab. Rein profane Bilder — außer dem Porträt — oder Genredarstellungen sind äußerst selten.

Bei dem Betrachten von Bildern aus Giottos Kreise verliert man leicht unter den vielen wiederkehrenden Zügen, die die Zunftgenossen untereinander verbinden, das Individuelle aus dem Auge, wodurch der Meister groß war, und wodurch seine Schule erst zu dem geworden ist, was wir nun sehen. Wir stellen darum Giottos eigene Werke, soweit sie grundlegend für die Erkenntnis seiner Absichten sind, in einer Übersicht zusammen.*)

Als Giotto die kleine Madonnenkirche in Padua für Enrico Scrovegni ausmalte, war er etwa vierzig Jahre alt (Abb. 38). Er gibt hier in diesen 37 Bildern mäßigen Umfanges aus dem Marienleben und der Geschichte Christi schon alles für den neuen Stil wesentliche. Damit waren

*) 1. Padua, Kapelle der Madonna dell' Arena. An beiden Seiten der Langwand in je drei Reihen Szenen aus dem Leben Mariä und Christi, dazu vier Szenen an der Wand vor dem Chor, zusammen 37 Bilder. Darunter rechts vom Eingang grau in grau die allegorischen Gestalten von sieben Tugenden, ihnen gegenüber links sieben Laster. An der Eingangswand, weniger bedeutend, „Jüngstes Gericht"; über der Eingangswand Christus mit Engeln, geringe Schülerarbeit. Der 1303 vollendete Bau wurde 1305 geweiht. Die Fresken werden 1306 fertig gewesen sein. (Abbildung nach S. 70).

2. Rom, Sakristei der Peterskirche. Dreiteiliges Altarwerk in Tempera: Christus thronend von Engeln umgeben zwischen den Martyrien des Petrus und Paulus, auf den Rückseiten Petrus auf dem Thron zwischen je zwei anderen Aposteln. Die Tafeln der Predella von Gehilfenhand. Für den Kardinal Stefaneschi 1298.

3. Assisi, S. Francesco, Oberkirche. An beiden Seiten des Langschiffs — untere Reihe — 28 Bilder aus dem Leben des heiligen Franz. Wahrscheinlich früher als Nr. 2.

4. Ebenda, Unterkirche. In den Gewölbkappen vier Allegorien auf das Leben des heiligen Franz; im Querschiff neun Szenen aus der Geschichte Christi (diese von einem Nachfolger). Später als Nr. 3 und 1.

5. Florenz, S. Croce, Capp. Bardi. An den beiden Seitenwänden je drei Szenen aus dem Leben des h. Franz. An der Fensterwand vier einzelne Heilige. Nach 1317.

6. Ebenda, Capp. Peruzzi. Links drei Szenen aus der Geschichte des Täufers, rechts ebenso viele aus der des Evangelisten Johannes. Nach Nr. 5.

diese beiden Kreise biblischer und legendarischer Überlieferung in die Kunst eingeführt, in zum teil vorbildlichen Formen für die Späteren. Die einzelnen Stationen der Erzählung waren lange vor ihm festgelegt worden, und die Grundzüge der einzelnen Darstellungen waren ebenfalls, z. B. in den Anweisungen eines alten Malerbuchs vom Berge Athos, gegeben. Was

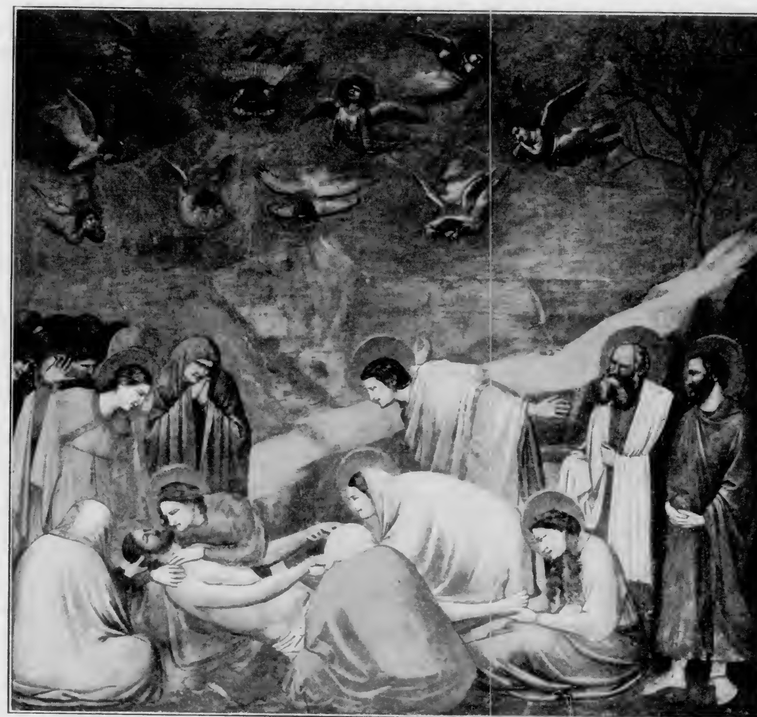


Abb. 39. Beweinung Christi, von Giotto. Padua, Arena.

Giotto hinzutat, waren die Charakteristik seiner Sprache und die vielen kleinen Züge des wirklichen Lebens. Wenige Figuren in knapp skizzierter Umgebung treten in eine lebhafte und nach ihrem geschichtlichen Inhalte sofort verständliche Beziehung. Bezeichnend für Giotto ist immer das Spiel der Hände. Sie sind nie ruhig, sondern immer mit Träger des Ausdrucks: „Auferweckung des Lazarus", oder „Judas empfängt den Sündenlohn".

als nach ihrer Absicht religiös sein. Das Leben der Welt und die Freude daran treten, wie wir sahen, hervor, aber sie sondern sich noch nicht zu einer selbständigen Gattung ab. Rein profane Bilder — außer dem Porträt — oder Genredarstellungen sind äußerst selten.

Bei dem Betrachten von Bildern aus Giottos Kreise verliert man leicht unter den vielen wiederkehrenden Zügen, die die Zunftgenossen untereinander verbinden, das Individuelle aus dem Auge, wodurch der Meister groß war, und wodurch seine Schule erst zu dem geworden ist, was wir nun sehen. Wir stellen darum Giottos eigene Werke, soweit sie grundlegend für die Erkenntnis seiner Absichten sind, in einer Übersicht zusammen.*)

Als Giotto die kleine Madonnenkirche in Padua für Enrico Scrovegni ausmalte, war er etwa vierzig Jahre alt (Abb. 38). Er gibt hier in diesen 37 Bildern mäßigen Umfanges aus dem Marienleben und der Geschichte Christi schon alles für den neuen Stil wesentliche. Damit waren

*) 1. Padua, Kapelle der Madonna dell' Arena. An beiden Seiten der Langwand in je drei Reihen Szenen aus dem Leben Mariä und Christi, dazu vier Szenen an der Wand vor dem Chor, zusammen 37 Bilder. Darunter rechts vom Eingang grau in grau die allegorischen Gestalten von sieben Tugenden, ihnen gegenüber links sieben Laster. An der Eingangswand, weniger bedeutend, „Jüngstes Gericht"; über der Eingangswand Christus mit Engeln, geringe Schülerarbeit. Der 1303 vollendete Bau wurde 1305 geweiht. Die Fresken werden 1306 fertig gewesen sein. (Abbildung nach S. 70).

2. Rom, Sakristei der Peterskirche. Dreiteiliges Altarwerk in Tempera: Christus thronend von Engeln umgeben zwischen den Martyrien des Petrus und Paulus, auf den Rückseiten Petrus auf dem Thron zwischen je zwei anderen Aposteln. Die Tafeln der Predella von Gehilfenhand. Für den Kardinal Stefaneschi 1298.

3. Assisi, S. Francesco, Oberkirche. An beiden Seiten des Langschiffs — untere Reihe — 28 Bilder aus dem Leben des heiligen Franz. Wahrscheinlich früher als Nr. 2.

4. Ebenda, Unterkirche. In den Gewölbkappen vier Allegorien auf das Leben des heiligen Franz; im Querschiff neun Szenen aus der Geschichte Christi (diese von einem Nachfolger). Später als Nr. 3 und 1.

5. Florenz, S. Croce, Capp. Bardi. An den beiden Seitenwänden je drei Szenen aus dem Leben des h. Franz. An der Fensterwand vier einzelne Heilige. Nach 1317.

6. Ebenda, Capp. Peruzzi. Links drei Szenen aus der Geschichte des Täufers, rechts ebenso viele aus der des Evangelisten Johannes. Nach Nr. 5.

diese beiden Kreise biblischer und legendarischer Überlieferung in die Kunst eingeführt, in zum teil vorbildlichen Formen für die Späteren. Die einzelnen Stationen der Erzählung waren lange vor ihm festgelegt worden, und die Grundzüge der einzelnen Darstellungen waren ebenfalls, z. B. in den Anweisungen eines alten Malerbuchs vom Berge Athos, gegeben. Was



Abb. 39. Beweinung Christi, von Giotto. Padua, Arena.

Giotto hinzutat, waren die Charakteristik seiner Sprache und die vielen kleinen Züge des wirklichen Lebens. Wenige Figuren in knapp skizzierter Umgebung treten in eine lebhafte und nach ihrem geschichtlichen Inhalte sofort verständliche Beziehung. Bezeichnend für Giotto ist immer das Spiel der Hände. Sie sind nie ruhig, sondern immer mit Träger des Ausdrucks: „Auferweckung des Lazarus", oder „Judas empfängt den Sündenlohn".

So auch bei der „Kreuzigung“, wo die Engel händeringend als „göttliche Vögel“ durch die Luft fliegen. Fast komisch gesteigert ist das bei der „Pietà“: die kleinen Gestalten schweben über den aufs höchste erregten Personen, raufen ihr Haar und verhüllen oder zerkratzen ihr Angesicht (Abb. 39). Mit den dramatisch bewegten Szenen wechseln ruhige Bilder von ganz intimer, idyllischer Stimmung: „Joachim“, wie er zu den Hirten in der Wüste kommt, eine Reihe Schafe*) hat ihren Stall verlassen und zieht ihm entgegen, die „Anbetung der Könige“, wobei Joseph nahe bei Maria in gleicher Höhe auf einer Bank unter dem Hüttendach sitzt, oder die „Flucht nach Ägypten“, wo die hinter dem Esel gehenden Engel sich lebhaft mit den Händen unterhalten. Die Gestalt der Magdalena auf dem „Noli me tangere“ (Abb. 40) hat etwas ergreifendes: die ganze Charakteristik ist in ihre und Christi Hände gelegt. Neben der Weichheit und Anmut eines Sienesen haben wir die volle Deutlichkeit des Vorgangs, durch die Gebärdensprache der Hauptpersonen. Ebenso findet der aufmerksame Sinn auch auf dem Gebiete des rein Malerischen manche anspruchslos wirkende Überraschung. Aber auf malerische Illusion hat es Giotto noch nicht abgesehen. Es ist bei ihm alles schlichte, objektive Erzählung. — Daß die schon so oft erzählten heiligen Geschichten hier dem Betrachter menschlich näher treten als bisher, das geschieht nicht bloß durch die aus dem Leben genommenen Züge der Charakteristik, die dem Künstler als äußere Mittel zu Gebote standen, sondern es ist ebensosehr die Folge einer innerlichen Vertiefung, mit der man im Kreise der Franziskaner die überlieferten heiligen Vorgänge noch einmal in Betrachtungen und Visionen gewissermaßen zu erleben suchte. Und solche Erlebnisse erst kürzlich verstorbener Heiliger stellte die Kunst nun auch direkt dar. So berührte sich neues mit längst vergangenem, und beides erfreute sich der gleicherweise lebendigen Vergegenwärtigung.

Von diesem festen Punkt im Leben Giottos aus und seinen klaren Eindrücken begeben wir uns nun in ein Gewirre von Meinungen und unzulänglichen Nachrichten. Giotto hat kein seßhaftes Leben geführt. Er ist in den Angelegenheiten seiner Kunst viel gereist und innerhalb seines Vaterlandes von Padua bis nach Neapel gekommen. Am meisten liegt uns daran zu wissen, wann und wie oft er in Assisi und in Rom war. Assisi ist nächst Padua die wichtigste Stätte seines Wirkens, und in Rom gewinnt er

*) Dieses Tier finden wir oft bei Giotto, er soll ja Hirte gewesen sein, und wir erinnern uns dabei an eine berühmte Schilderung seines Freundes Dante voll wunderbarer Naturbeobachtung (Fegefeuer, 3,79).

aus der antiken und frühchristlichen Architektur, aus den dekorativen Werken der Kosmaten und den Mosaiken Eindrücke, die auf seine eigene Kunst bald tiefer einwirken, bald mehr äußerlich reflektieren.*) Aber die Chronologie dieser Aufenthalte ist unheilbar zerstört, und unser Gefühl für den früheren oder späteren Stil seiner Fresken ein unsicherer Wegweiser.



Abb. 40. Christus als Auferstandener (Noli me tangere), von Giotto. Padua, Arena.

Zusammen mit einem römischen Mosaizisten mußte er 1298 für den Kardinal Stefaneschi in der Vorhalle der Peterskirche ein Mosaikbild der

*) Man versucht jetzt, Giottos Kunst aus Rom abzuleiten. Nach unsrer Überzeugung ist das Beste an ihr florentinisch, und Giotto brachte mehr nach Rom, als er von dort empfing. Lange nach seinem Tode, als Papst Urban V. 1367 von Avignon zurückgekehrt war, sehen wir noch einmal die giotteske Kunst aus Florenz in Rom ihren Einzug halten, den sogenannten Giottino, Giovanni da Milano, dessen Schüler Agnolo Gaddi u. s. w., die alle 1369 im Vatikan arbeiten. Rom bleibt eben rezeptiv bis auf die Zeiten der Hochrenaissance.

So auch bei der „Kreuzigung“, wo die Engel händeringend als „göttliche Vögel“ durch die Luft fliegen. Fast komisch gesteigert ist das bei der „Pietà“: die kleinen Gestalten schweben über den aufs höchste erregten Personen, raufen ihr Haar und verhüllen oder zerkratzen ihr Angesicht (Abb. 39). Mit den dramatisch bewegten Szenen wechseln ruhige Bilder von ganz intimer, idyllischer Stimmung: „Joachim“, wie er zu den Hirten in der Wüste kommt, eine Reihe Schafe*) hat ihren Stall verlassen und zieht ihm entgegen, die „Anbetung der Könige“, wobei Joseph nahe bei Maria in gleicher Höhe auf einer Bank unter dem Hüttendach sitzt, oder die „Flucht nach Ägypten“, wo die hinter dem Esel gehenden Engel sich lebhaft mit den Händen unterhalten. Die Gestalt der Magdalena auf dem „Noli me tangere“ (Abb. 40) hat etwas ergreifendes: die ganze Charakteristik ist in ihre und Christi Hände gelegt. Neben der Weichheit und Anmut eines Sienesen haben wir die volle Deutlichkeit des Vorgangs, durch die Gebärdensprache der Hauptpersonen. Ebenso findet der aufmerksame Sinn auch auf dem Gebiete des rein Malerischen manche anspruchslos wirkende Überraschung. Aber auf malerische Illusion hat es Giotto noch nicht abgesehen. Es ist bei ihm alles schlichte, objektive Erzählung. — Daß die schon so oft erzählten heiligen Geschichten hier dem Betrachter menschlich näher treten als bisher, das geschieht nicht bloß durch die aus dem Leben genommenen Züge der Charakteristik, die dem Künstler als äußere Mittel zu Gebote standen, sondern es ist ebensosehr die Folge einer innerlichen Vertiefung, mit der man im Kreise der Franziskaner die überlieferten heiligen Vorgänge noch einmal in Betrachtungen und Visionen gewissermaßen zu erleben suchte. Und solche Erlebnisse erst kürzlich verstorbener Heiliger stellte die Kunst nun auch direkt dar. So berührte sich neues mit längst vergangenem, und beides erfreute sich der gleicherweise lebendigen Vergegenwärtigung.

Von diesem festen Punkt im Leben Giottos aus und seinen klaren Eindrücken begeben wir uns nun in ein Gewirre von Meinungen und unzulänglichen Nachrichten. Giotto hat kein seßhaftes Leben geführt. Er ist in den Angelegenheiten seiner Kunst viel gereist und innerhalb seines Vaterlandes von Padua bis nach Neapel gekommen. Am meisten liegt uns daran zu wissen, wann und wie oft er in Assisi und in Rom war. Assisi ist nächst Padua die wichtigste Stätte seines Wirkens, und in Rom gewinnt er

*) Dieses Tier finden wir oft bei Giotto, er soll ja Hirte gewesen sein, und wir erinnern uns dabei an eine berühmte Schilderung seines Freundes Dante voll wunderbarer Naturbeobachtung (Fegefeuer, 3,79).

aus der antiken und frühchristlichen Architektur, aus den dekorativen Werken der Kosmaten und den Mosaiken Eindrücke, die auf seine eigene Kunst bald tiefer einwirken, bald mehr äußerlich reflektieren.*) Aber die Chronologie dieser Aufenthalte ist unheilbar zerstört, und unser Gefühl für den früheren oder späteren Stil seiner Fresken ein unsicherer Wegweiser.



Abb. 40. Christus als Auferstandener (Noli me tangere), von Giotto. Padua, Arena.

Zusammen mit einem römischen Mosaizisten mußte er 1298 für den Kardinal Stefaneschi in der Vorhalle der Peterskirche ein Mosaikbild der

*) Man versucht jetzt, Giottos Kunst aus Rom abzuleiten. Nach unserer Überzeugung ist das Beste an ihr florentinisch, und Giotto brachte mehr nach Rom, als er von dort empfing. Lange nach seinem Tode, als Papst Urban V. 1367 von Avignon zurückgekehrt war, sehen wir noch einmal die giotteske Kunst aus Florenz in Rom ihren Einzug halten, den sogenannten Giottino, Giovanni da Milano, dessen Schüler Agnolo Gaddi u. s. w., die alle 1369 im Vatikan arbeiten. Rom bleibt eben rezeptiv bis auf die Zeiten der Hochrenaissance.




Abb. 41. Das Wunder des Quells, von Giotto. Abb. 42. Die Predigt an die Vögel, von Giotto. Assisi, Oberkirche.

Navicella herstellen, des Apostelschiffs mit den auf den Meereswogen wandelnden Christus und Petrus, das noch heute, wenn auch ganz und gar erneut, daselbst zu sehen ist, und gleich darauf entstand im Auftrage desselben Gönners ein für den Hochaltar bestimmtes, gotisches Triptychon in Tempera, das sich jetzt in der Sakristei befindet. Andere Arbeiten sind verschwunden. Giotto war damals schon ein Künstler von Ruf. Er blieb bis 1300 in der ewigen Stadt. Wann er kam, ist ungewiß, nach einer Annahme schon 1290; er könnte aber vordem schon einmal dort gewesen sein, als junger Mensch mit seinem Lehrer Cimabue. Nach Assisi soll ihn der Ordensgeneral de Muro gerufen haben, wenn auf diese Nachricht Vasaris Verlaß ist; das müßte zwischen 1296 und 1304 gewesen sein, und zwar wegen jener in Rom verbrachten Jahre nach 1300. Weil aber die Giotto zugeschriebenen Fresken in Assisi so verschiedenartig sind, daß sie unmöglich in einem Zuge gemalt sein können, so rechnet die neuere Forschung auch noch mit einem späteren, nicht überlieferten Aufenthalte Giottos daselbst, und teilweise außerdem noch mit einem früheren. Wir gehen diesen Wanderungen nicht nach und sehen lieber zu, was uns die Bilder sagen.

Zweimal hat Giotto in Assisi Geschichten aus dem Leben des heiligen Franz gemalt, zuerst in der Oberkirche ganz früh, vielleicht noch

im 13. Jahrhundert. Die 28 Bilder dieser Reihe zeigen keinen einheitlichen Stil, und sie haben auf die einzelnen Betrachter sehr verschieden gewirkt. Die meisten finden einen Fortschritt in der zweiten Hälfte, andere haben dem Giotto nur die allerletzten zuschreiben wollen, aber wer sollte denn diesem jungen Recken, den wir deutlich durchfühlen, seinen Zyklus angefangen haben? Und nun zeigen gerade manche von den früheren die sonst dem



Abb. 43. Geburt Christi, von Giotto. Padua, Arena.

Giotto eigene, lebhaft sprechende oder genrehafte Art, so z. B. Christus, der dem in tiefen Schlaf gesunkenen Franz im Traum einen vierstöckigen gotischen Palast zeigt, oder die zwei Kinder, die ihren Spott über den Heiligen mit Mühe zurückhalten, oder der Bauer, der sich an die eben aus dem Boden hervorbrechende Quelle gelegt hat und begierig daraus trinkt (Abb. 41), oder die Predigt an die Vögel (Abb. 42). — So bliebe also doch schlimmstenfalls er der Erfinder aller dieser reizenden Sachen nach ihren Motiven, und für die Ausführung könnte er dann sogar selbst sich noch einen Gehilfen ge=




Abb. 41. Das Wunder des Quells, von Giotto. Abb. 42. Die Predigt an die Vögel, von Giotto.
Assisi, Oberkirche.

Navicella herstellen, des Apostelschiffs mit den auf den Meereswogen wandelnden Christus und Petrus, das noch heute, wenn auch ganz und gar erneut, daselbst zu sehen ist, und gleich darauf entstand im Auftrage desselben Gönners ein für den Hochaltar bestimmtes, gotisches Triptychon in Tempera, das sich jetzt in der Sakristei befindet. Andere Arbeiten sind verschwunden. Giotto war damals schon ein Künstler von Ruf. Er blieb bis 1300 in der ewigen Stadt. Wann er kam, ist ungewiß, nach einer Annahme schon 1290; er könnte aber vordem schon einmal dort gewesen sein, als junger Mensch mit seinem Lehrer Cimabue. Nach Assisi soll ihn der Ordensgeneral de Muro gerufen haben, wenn auf diese Nachricht Vasaris Verlaß ist; das müßte zwischen 1296 und 1304 gewesen sein, und zwar wegen jener in Rom verbrachten Jahre nach 1300. Weil aber die Giotto zugeschriebenen Fresken in Assisi so verschiedenartig sind, daß sie unmöglich in einem Zuge gemalt sein können, so rechnet die neuere Forschung auch noch mit einem späteren, nicht überlieferten Aufenthalte Giottos daselbst, und teilweise außerdem noch mit einem früheren. Wir gehen diesen Wanderungen nicht nach und sehen lieber zu, was uns die Bilder sagen.

Zweimal hat Giotto in Assisi Geschichten aus dem Leben des heiligen Franz gemalt, zuerst in der Oberkirche ganz früh, vielleicht noch

im 13. Jahrhundert. Die 28 Bilder dieser Reihe zeigen keinen einheitlichen Stil, und sie haben auf die einzelnen Betrachter sehr verschieden gewirkt. Die meisten finden einen Fortschritt in der zweiten Hälfte, andere haben dem Giotto nur die allerletzten zuschreiben wollen, aber wer sollte denn diesem jungen Recken, den wir deutlich durchfühlen, seinen Zyklus angefangen haben? Und nun zeigen gerade manche von den früheren die sonst dem

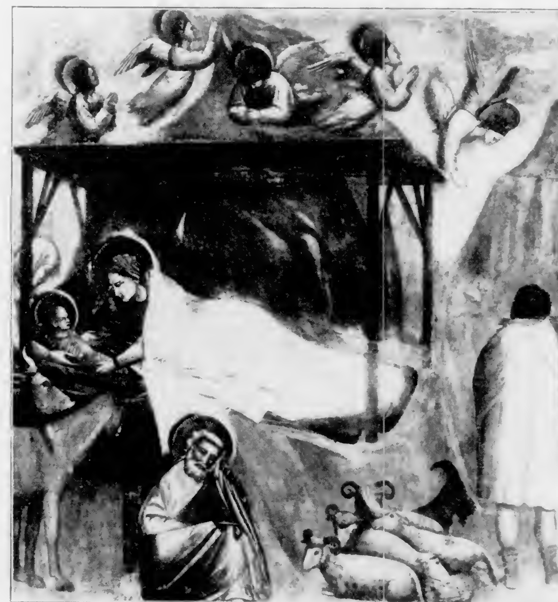


Abb. 43. Geburt Christi, von Giotto. Padua, Arena.

Giotto eigene, lebhaft sprechende oder genrehafte Art, so z. B. Christus, der dem in tiefen Schlaf gesunkenen Franz im Traum einen vierstöckigen gotischen Palast zeigt, oder die zwei Kinder, die ihren Spott über den Heiligen mit Mühe zurückhalten, oder der Bauer, der sich an die eben aus dem Boden hervorbrechende Quelle gelegt hat und begierig daraus trinkt (Abb. 41), oder die Predigt an die Vögel (Abb. 42). — So bliebe also doch schlimmstenfalls er der Erfinder aller dieser reizenden Sachen nach ihren Motiven, und für die Ausführung könnte er dann sogar selbst sich noch einen Gehilfen ge=

nommen haben. Wüßten wir nur, wie alt er damals war! Wir meinen hier den Eindruck eines sehr frühen Werkes zu haben und etwas von der Frische einer Erstlingsarbeit zu fühlen. Aber die Architektur verrät schon Erinnerungen an Rom. Und nach dem Stefaneschialtar können wir doch diese Fresken kaum noch begreifen, denn da war Giotto bereits ein mittlerer Dreißiger und ein weit berühmter Mann. Darum möchte man sie sich gern einige Zeit vor 1296 entstanden denken, was dann wieder einen noch früheren, ersten Aufenthalt Giottos in Rom voraussetzt.

Der zweite Franziskuscyklus besteht aus vier allegorischen Darstellungen zur Verherrlichung des Ordens in den vier Kappen des Kreuzgewölbes über dem Hochaltar der Unterkirche. Sie führen uns auf ein ganz neues Gebiet giottesker Ausdrucksweise. Ehe wir dem näher treten, wenden wir uns einer Reihe von historischen Bildern im Querschiff zu. Es sind acht Szenen aus der Kindheit Christi und als Schluß eine große Kreuzigung, zum teil dieselben Gegenstände, die Giotto in Padua behandelt hat (S. 74), und von den Meisten werden sie ihm ebenfalls zugeschrieben. Während man sie aber ehedem auf die Paduaner Fresken folgen ließ (Dobbert), hat man sie neuerdings ihnen sogar voranstellen wollen. Das ist ganz unmöglich. Ihnen fehlt alle Jugendfrische, sie zeigen im Vergleich zu jenen Merkmale der Verflachung, matte Abänderungen, Züge des Alters, wie sie sich bei später Wiederholung einzustellen pflegen und wie sie wohl einem Nachahmer, aber nicht dem Meister selbst zugemutet werden können.

Die Reihe beginnt mit der „Heimsuchung", fein und anmutig. Wer aber die knappere Szene des paduanischen Cyklus daneben hält, bekommt den Eindruck eines Urbildes oder eine Vorlage dazu. Auf der „Geburt" in Padua (Abb. 43) nimmt Maria in einem ärmlichen Zimmer das Kind aus den Armen der Wärterin zärtlich entgegen; in Assisi sitzt sie und hält es steif vor sich in den Armen, umgeben von dem in der Kunst herkömmlichen Apparat der Wochenstube, in der das Kind zum zweitenmale erscheint und gebadet wird. Die „Anbetung der Könige" geht in Assisi nicht so intim, wie in Padua, als ein Vorgang bei einfachen Leuten vor sich, sondern an der Fassade eines prächtigen Palastes, und das Christkind segnet den knieenden König, wie es nach altem Ritual zu sein pflegt. Die „Darstellung im Tempel" ist, gegenüber dem mehr häuslichen Gebaren in Padua, in Assisi wiederum zeremoniöser dargestellt; die in Padua nur angedeutete romanische Architektur ist hier (wie beinahe immer in diesen

Fresken in Assisi) gotisch und ganz durchgeführt, und auch übrigens könnte der Gegensatz in der Auffassung zwischen einem Erfinder und einem Nachtreter nicht stärker ausgedrückt sein. Nicht weniger deutlich ist der Unterschied bei der „Flucht nach Ägypten": in Padua alles sprechend lebendig (Abb. 44), in Assisi der matte Wiederhall (Abb. 45). Der „bethlehemitische Kindermord" ist in Assisi wilder, er hat auch viel mehr Figuren, die recht gut angeordnet sind, und von allen Bildern kann es dieses am ehesten mit



Abb. 44. Die Flucht nach Ägypten, von Giotto. Padua, Arena.

der Darstellung in Padua aufnehmen. Schärfer gesehen ist aber das Tragische nur äußerlich gehäuft und nicht gesteigert. Die Szene in Padua hat doch mehr Wucht bei einer geringeren Zahl von Motiven, die Echtheit eines Originals, nach dem sich der Maler in Assisi gerichtet hat. Der umgekehrte Weg wäre hier gar nicht denkbar. Auf die selten vorkommende „Heimkehr aus Ägypten", die in Padua fehlt, folgt der „zwölfjährige Jesus" inmitten einer symmetrisch gesetzten Zuhörerschaft in einer dreischiffigen gotischen Kirchenhalle, höchst langweilig, wie die unlebendigen älteren Abendmahlsdarstellungen. In Padua haben wir schon durch die Gruppierung im Halb=

nommen haben. Wüßten wir nur, wie alt er damals war! Wir meinen hier den Eindruck eines sehr frühen Werkes zu haben und etwas von der Frische einer Erstlingsarbeit zu fühlen. Aber die Architektur verrät schon Erinnerungen an Rom. Und nach dem Stefaneschialtar können wir doch diese Fresken kaum noch begreifen, denn da war Giotto bereits ein mittlerer Dreißiger und ein weit berühmter Mann. Darum möchte man sie sich gern einige Zeit vor 1296 entstanden denken, was dann wieder einen noch früheren, ersten Aufenthalt Giottos in Rom voraussetzt.

Der zweite Franziskuscyklus besteht aus vier allegorischen Darstellungen zur Verherrlichung des Ordens in den vier Kappen des Kreuzgewölbes über dem Hochaltar der Unterkirche. Sie führen uns auf ein ganz neues Gebiet giottesker Ausdrucksweise. Ehe wir dem näher treten, wenden wir uns einer Reihe von historischen Bildern im Querschiff zu. Es sind acht Szenen aus der Kindheit Christi und als Schluß eine große Kreuzigung, zum teil dieselben Gegenstände, die Giotto in Padua behandelt hat (S. 74), und von den Meisten werden sie ihm ebenfalls zugeschrieben. Während man sie aber ehedem auf die Paduaner Fresken folgen ließ (Dobbert), hat man sie neuerdings ihnen sogar voranstellen wollen. Das ist ganz unmöglich. Ihnen fehlt alle Jugendfrische, sie zeigen im Vergleich zu jenen Merkmale der Verflachung, matte Abänderungen, Züge des Alters, wie sie sich bei später Wiederholung einzustellen pflegen und wie sie wohl einem Nachahmer, aber nicht dem Meister selbst zugemutet werden können.

Die Reihe beginnt mit der „Heimsuchung“, fein und anmutig. Wer aber die knappere Szene des paduanischen Cyklus daneben hält, bekommt den Eindruck eines Urbildes oder eine Vorlage dazu. Auf der „Geburt“ in Padua (Abb. 43) nimmt Maria in einem ärmlichen Zimmer das Kind aus den Armen der Wärterin zärtlich entgegen; in Assisi sitzt sie und hält es steif vor sich in den Armen, umgeben von dem in der Kunst herkömmlichen Apparat der Wochenstube, in der das Kind zum zweitenmale erscheint und gebadet wird. Die „Anbetung der Könige“ geht in Assisi nicht so intim, wie in Padua, als ein Vorgang bei einfachen Leuten vor sich, sondern an der Fassade eines prächtigen Palastes, und das Christkind segnet den knieenden König, wie es nach altem Ritual zu sein pflegt. Die „Darstellung im Tempel“ ist, gegenüber dem mehr häuslichen Gebaren in Padua, in Assisi wiederum zeremoniöser dargestellt: die in Padua nur angedeutete romanische Architektur ist hier (wie beinahe immer in diesen

Fresken in Assisi) gotisch und ganz durchgeführt, und auch übrigens könnte der Gegensatz in der Auffassung zwischen einem Erfinder und einem Nachtreter nicht stärker ausgedrückt sein. Nicht weniger deutlich ist der Unterschied bei der „Flucht nach Ägypten“: in Padua alles sprechend lebendig (Abb. 44), in Assisi der matte Wiederhall (Abb. 45). Der „bethlehemitische Kindermord“ ist in Assisi wilder, er hat auch viel mehr Figuren, die recht gut angeordnet sind, und von allen Bildern kann es dieses am ehesten mit



Abb. 44. Die Flucht nach Ägypten, von Giotto. Padua, Arena.

der Darstellung in Padua aufnehmen. Schärfer gesehen ist aber das Tragische nur äußerlich gehäuft und nicht gesteigert. Die Szene in Padua hat doch mehr Wucht bei einer geringeren Zahl von Motiven, die Echtheit eines Originals, nach dem sich der Maler in Assisi gerichtet hat. Der umgekehrte Weg wäre hier gar nicht denkbar. Auf die selten vorkommende „Heimkehr aus Ägypten“, die in Padua fehlt, folgt der „zwölfjährige Jesus“ inmitten einer symmetrisch gesetzten Zuhörerschaft in einer dreischiffigen gotischen Kirchenhalle, höchst langweilig, wie die unlebendigen älteren Abendmahlsdarstellungen. In Padua haben wir schon durch die Gruppierung im Halb-

kreis den Eindruck eines wirklichen Beisammenseins, Menschen, die sich miteinander unterhalten, wiewohl die Köpfe meist zerstört sind. Endlich die „Kreuzigung“ gibt in ihrem oberen Teile fast ganz das Bild von Padua wieder, während die Gruppen unter dem Kreuze neu geordnet, die Personen vermehrt, insbesondere auch einige Franziskaner hinzugefügt sind. Das alles hat nun etwas von einer Schaustellung bekommen, wogegen die Paduaner Kreuzigung ein Ereignis ist, ein Vorgang mit einzelnen konzentrierten Momenten. Und das ist nun das Entscheidende, für Giotto und gegen ihn. Die glückliche Verteilung der Figuren, bei der alle für die Handlung zur

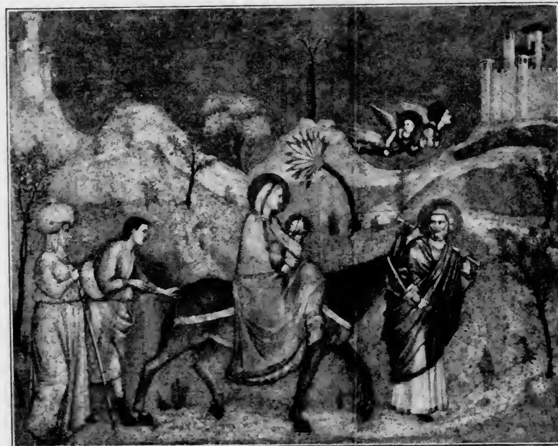


Abb. 45. Die Flucht nach Ägypten, von Giotto. Assisi, Unterkirche.

Geltung kommen und doch keine die andere formell beengt, haben wir in Padua auf jedem Bilde. Und in Assisi ist alles auseinandergezerrt und verwaschen. Wer so etwas nun noch dem Giotto zutrauen mag, für den hat er nicht gemalt!

Wir haben jetzt von Giottos Allegorien zu reden und kehren damit zu jenen vier Deckenbildern am Hauptgewölbe der Unterkirche zu Assisi zurück. Besonderer Beliebtheit erfreut sich hier vor den anderen Bildern eines, worauf Christus als Hoherpriester dem heiligen Franz die „Armut“ vermählt, ein hageres, in zerfetztem und geflicktem Kleide inmitten eines Dorngestrüpps stehendes Weib (Abb. 46). An diese Szene als Mittelgruppe schließen sich zu beiden Seiten Engel an, dann heilige und einige profane

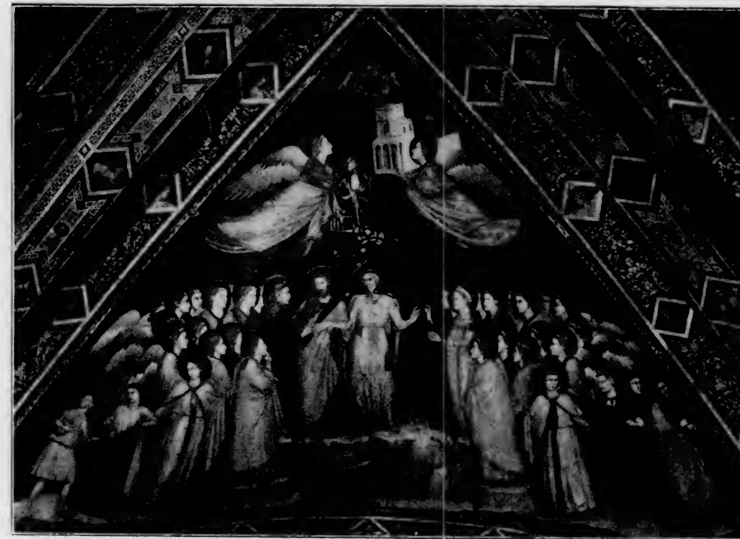


Abb. 46. Die Vermählung des h. Franz mit der Armut, von Giotto. Deckengemälde in der Unterkirche zu Assisi.

Figuren. Die Mittelgruppe ist in ihrer Erscheinung bedeutend, und man versteht, daß sie das „Gelübde der Armut“ versinnbildlichen soll. Aber mehr als sie wirken doch die genrehaften Zutaten auf den Seiten: ein Jüngling, der seinen Mantel mitleidig einem zerlumpten Greise reicht; ein Geizhals, der seinen Geldbeutel gierig festhält; ein vornehmer Mann mit dem Jagdfalken auf der Hand, der die „Armut“, auf die ein Engel ihn hinweist, spöttisch betrachtet; ein Mönch, der sich unwillig abwendet von dem Schauspiel; endlich die beiden Buben unten zu den Füßen der „Armut“, der eine mit einem Stecken nach ihr schlagend, der andere mit einem Steine in der Hand, packend natürlich zum Wurfe ausholend, während sein auf die Hinterbeine zurückgelehnter Hund kläffend zu der „Armut“ emporsieht. — Haben wir nun hier noch rein künstlerisch gestaltete Bestandteile, an die sich unsere Anschauung halten kann, so zeigen zwei andere Darstellungen, die Gelübde der „Keuschheit“ und des „Gehorsams“ (Abb. 47), mechanisch aneinandergereihte Figuren, deren Bedeutung erst durch Beischriften kenntlich gemacht werden muß, und an die Stelle einer sinnfälligen Handlung schieben sich einzelne Bewegungen oder auch nur Gebärden, aus denen sich der Verstand einen Vorgang

kreis den Eindruck eines wirklichen Beisammenseins, Menschen, die sich miteinander unterhalten, wiewohl die Köpfe meist zerstört sind. Endlich die „Kreuzigung" gibt in ihrem oberen Teile fast ganz das Bild von Padua wieder, während die Gruppen unter dem Kreuze neu geordnet, die Personen vermehrt, insbesondere auch einige Franziskaner hinzugefügt sind. Das alles hat nun etwas von einer Schaustellung bekommen, wogegen die Paduaner Kreuzigung ein Ereignis ist, ein Vorgang mit einzelnen konzentrierten Momenten. Und das ist nun das Entscheidende, für Giotto und gegen ihn. Die glückliche Verteilung der Figuren, bei der alle für die Handlung zur

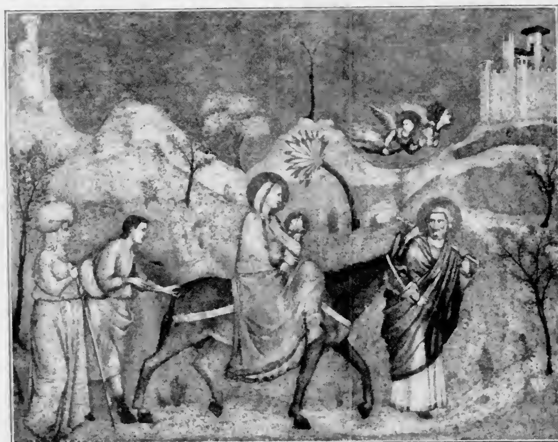


Abb. 45. Die Flucht nach Ägypten, von Giotto. Assisi, Unterkirche.

Geltung kommen und doch keine die andere formell beengt, haben wir in Padua auf jedem Bilde. Und in Assisi ist alles auseinandergezerrt und verwaschen. Wer so etwas nun noch dem Giotto zutrauen mag, für den hat er nicht gemalt!

Wir haben jetzt von Giottos Allegorien zu reden und kehren damit zu jenen vier Deckenbildern am Hauptgewölbe der Unterkirche zu Assisi zurück. Besonderer Beliebtheit erfreut sich hier vor den anderen Bildern eines, worauf Christus als Hoherpriester dem heiligen Franz die „Armut" vermählt, ein hageres, in zerfetztem und geflicktem Kleide inmitten eines Dorngestrüpps stehendes Weib (Abb. 46). An diese Szene als Mittelgruppe schließen sich zu beiden Seiten Engel an, dann heilige und einige profane

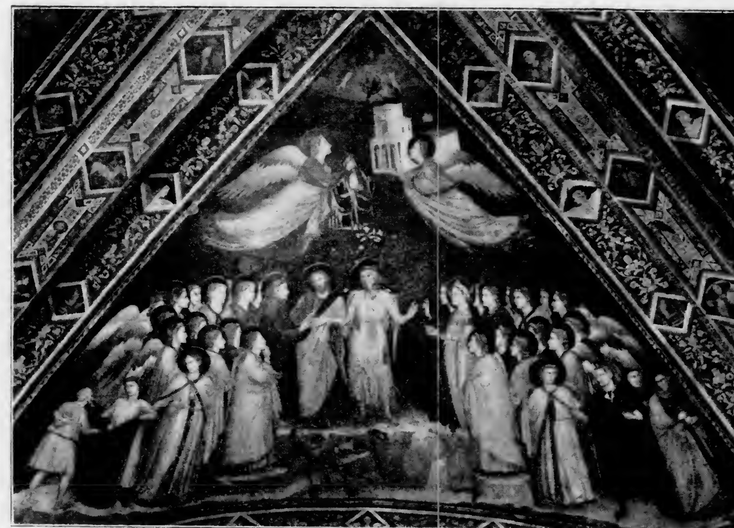


Abb. 46. Die Vermählung des h. Franz mit der Armut, von Giotto. Deckengemälde in der Unterkirche zu Assisi.

Figuren. Die Mittelgruppe ist in ihrer Erscheinung bedeutend, und man versteht, daß sie das „Gelübde der Armut" versinnbildlichen soll. Aber mehr als sie wirken doch die genrehaften Zutaten auf den Seiten: ein Jüngling, der seinen Mantel mitleidig einem zerlumpten Greise reicht; ein Geizhals, der seinen Geldbeutel gierig festhält; ein vornehmer Mann mit dem Jagdfalken auf der Hand, der die „Armut", auf die ein Engel ihn hinweist, spöttisch betrachtet; ein Mönch, der sich unwillig abwendet von dem Schauspiel; endlich die beiden Buben unten zu den Füßen der „Armut", der eine mit einem Stecken nach ihr schlagend, der andere mit einem Steine in der Hand, packend natürlich zum Wurfe ausholend, während sein auf die Hinterbeine zurückgelehnter Hund kläffend zu der „Armut" emporsieht. — Haben wir nun hier noch rein künstlerisch gestaltete Bestandteile, an die sich unsere Anschauung halten kann, so zeigen zwei andere Darstellungen, die Gelübde der „Keuschheit" und des „Gehorsams" (Abb. 47), mechanisch aneinandergereihte Figuren, deren Bedeutung erst durch Beischriften kenntlich gemacht werden muß, und an die Stelle einer sinnfälligen Handlung schieben sich einzelne Bewegungen oder auch nur Gebärden, aus denen sich der Verstand einen Vorgang

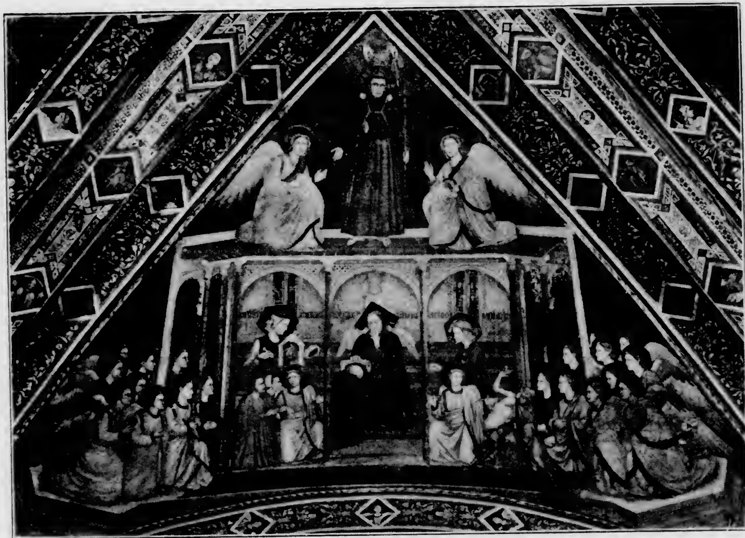


Abb. 47. Die Allegorie des Gehorsams, von Giotto. Deckengemälde in der Unterkirche zu Assisi.

konstruieren soll, ohne doch seiner Deutung ganz sicher zu sein. Die Kunst geht hier leer aus. — Das vierte Bild, etwas derber und breiter gemalt als die übrigen, stellt den Heiligen von Engeln umgeben, auf dem Himmelsthron dar, und hier hat sich Giotto wenigstens an eine mit den Mitteln der Kunst noch erreichbare Aufgabe halten können.

Es hat keinen großen Wert, darüber nachzudenken, ob er sich diese Bildersprache selbst ersonnen habe, oder ob ihm der Gegenstand mit einem fertigen Programm gegeben worden sei, welches ihn dann der Freiheit seines Ausdruckes für das Einzelne beraubt hätte. Noch weniger braucht man nach bestimmten literarischen Einflüssen, etwa gar durch Dante selbst, zu fragen. Denn dergleichen lag damals in der Zeit und war namentlich in dem frommen Kreise, für den Giotto hier malen sollte, schon vor Dante heimisch geworden. Und dieser Zeit brauchte er nur zu folgen, wenn er ihr zuliebe hier seinen einfachen Erzählerstil aufgab. Wir werden später sehen, daß seine Schule solche Übertragungen, die sich hier doch nur an den Verstand richten, anderwärts in einer auch auf die Phantasie bedeutender wirkenden Weise vorgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir es als ein Glück anzusehen,

daß der Meister nicht öfter Gelegenheit hatte, seine Kunst in diese kalten Schablonen zu passen. In der Madonnenkapelle zu Padua hatte er dieser Ausdrucksweise doch nur eine nebensächliche Rolle verstattet: unterhalb der heiligen Geschichten an beiden Wänden finden wir sieben Tugenden und sieben Laster grau in grau, also gemalte Plastik. Man hat über diese Frauenbilder (nur „Ungerechtigkeit" und „Narrheit" sind männlich) sehr verschieden geurteilt. Gezeichnet sind sie vortrefflich! Die einzelne Gestalt als Personifikation eines Begriffs, die dem Dichter geläufig ist, lassen wir uns auch in der bildenden Kunst gefallen, in ruhiger Haltung und soweit ihre Erscheinung unserem Schönheitsgefühl Genüge tut. Auch das Attribut, wenn es sich taktvoll zurückhält, als Teil der Bekleidung, als nebensächlicher Gegenstand, können wir noch deuten, allerdings auf einem Umwege des Denkens. Soll aber die Übertragung zur Handlung werden, so wird die Allegorie gewöhnlich zerstört, denn das Ergebnis ist, in die Wirklichkeit übersetzt, falsch. Eine weibliche Gestalt mit dem Zügel in der Hand mag als „Mäßigung" gelten. Hat sie sich den Zaum in die Zähne gelegt, — wie bei Giotto in der Arena — so wird sie lächerlich, und doch ist das erst der Anfang zu den Allegorien der Mönchsgelübde in Assisi. Die beste unter den vierzehn Personifikationen in Padua ist der „Jähzorn", das rasende Weib mit zurückgeworfenem Kopfe, das mit beiden Händen sich das Gewand vom Busen reißt (Abb. 48). Denn das ist einfach und (leider!) unter allen Menschen verständlich, wie es die packenden Metaphern Dantes auch sind.



Abb. 48. Der Jähzorn, von Giotto. Padua, Arena.

Blicken wir von den verstandesmäßig gerichteten Allegorien in der Unterkirche von Assisi zurück auf die Franziskuslegenden der Oberkirche, so ist der Abstand so groß, daß zwischen ihnen ein längerer Lebensabschnitt Giottos liegen muß, als ihn die acht Jahre des Generals de Muro ausmachen. Wir denken uns sogar, daß die Allegorien erst geraume Zeit nach den Paduaner Fresken entstanden sind. Aber das bleibt freilich ungewiß.

Noch später und reifer, ganz abgeklärt in der Komposition sind endlich die beiden kleineren Bilderkreise der Kirche S. Croce in Florenz. Die Figuren sind größer und ausdrucksvoller, das Beiwerk,



Abb. 47. Die Allegorie des Gehorsams, von Giotto. Deckengemälde in der Unterkirche zu Assisi.

konstruieren soll, ohne doch seiner Deutung ganz sicher zu sein. Die Kunst geht hier leer aus. — Das vierte Bild, etwas derber und breiter gemalt als die übrigen, stellt den Heiligen von Engeln umgeben, auf dem Himmelsthron dar, und hier hat sich Giotto wenigstens an eine mit den Mitteln der Kunst noch erreichbare Aufgabe halten können.

Es hat keinen großen Wert, darüber nachzudenken, ob er sich diese Bildersprache selbst ersonnen habe, oder ob ihm der Gegenstand mit einem fertigen Programm gegeben worden sei, welches ihn dann der Freiheit seines Ausdruckes für das Einzelne beraubt hätte. Noch weniger braucht man nach bestimmten literarischen Einflüssen, etwa gar durch Dante selbst, zu fragen. Denn dergleichen lag damals in der Zeit und war namentlich in dem frommen Kreise, für den Giotto hier malen sollte, schon vor Dante heimisch geworden. Und dieser Zeit brauchte er nur zu folgen, wenn er ihr zuliebe hier seinen einfachen Erzählerstil aufgab. Wir werden später sehen, daß seine Schule solche Übertragungen, die sich hier doch nur an den Verstand richten, anderwärts in einer auch auf die Phantasie bedeutender wirkenden Weise vorgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir es als ein Glück anzusehen,

daß der Meister nicht öfter Gelegenheit hatte, seine Kunst in diese kalten Schablonen zu passen. In der Madonnenkapelle zu Padua hatte er dieser Ausdrucksweise doch nur eine nebensächliche Rolle verstattet: unterhalb der heiligen Geschichten an beiden Wänden finden wir sieben Tugenden und sieben Laster grau in grau, also gemalte Plastik. Man hat über diese Frauenbilder (nur „Ungerechtigkeit“ und „Narrheit“ sind männlich) sehr verschieden geurteilt. Gezeichnet sind sie vortrefflich! Die einzelne Gestalt als Personifikation eines Begriffs, die dem Dichter geläufig ist, lassen wir uns auch in der bildenden Kunst gefallen, in ruhiger Haltung und soweit ihre Erscheinung unserem Schönheitsgefühl Genüge tut. Auch das Attribut, wenn es sich taktvoll zurückhält, als Teil der Bekleidung, als nebensächlicher Gegenstand, können wir noch deuten, allerdings auf einem Umwege des Denkens. Soll aber die Übertragung zur Handlung werden, so wird die Allegorie gewöhnlich zerstört, denn das Ergebnis ist, in die Wirklichkeit übersetzt, falsch. Eine weibliche Gestalt mit dem Zügel in der Hand mag als „Mäßigung“ gelten. Hat sie sich den Zaum in die Zähne gelegt, — wie bei Giotto in der Arena — so wird sie lächerlich, und doch ist das erst der Anfang zu den Allegorien der Mönchsgelübde in Assisi. Die beste unter den vierzehn Personifikationen in Padua ist der „Jähzorn“, das rasende Weib mit zurückgeworfenem Kopfe, das mit beiden Händen sich das Gewand vom Busen reißt (Abb. 48). Denn das ist einfach und (leider!) unter allen Menschen verständlich, wie es die packenden Metaphern Dantes auch sind.



Abb. 48. Der Jähzorn, von Giotto. Padua, Arena.

Blicken wir von den verstandesmäßig gerichteten Allegorien in der Unterkirche von Assisi zurück auf die Franziskuslegenden der Oberkirche, so ist der Abstand so groß, daß zwischen ihnen ein längerer Lebensabschnitt Giottos liegen muß, als ihn die acht Jahre des Generals de Muro ausmachen. Wir denken uns sogar, daß die Allegorien erst geraume Zeit nach den Paduaner Fresken entstanden sind. Aber das bleibt freilich ungewiß.

Noch später und reifer, ganz abgeklärt in der Komposition sind endlich die beiden kleineren Bilderkreise der Kirche S. Croce in Florenz. Die Figuren sind größer und ausdrucksvoller, das Beiwerk,



Abb. 49. Tod des h. Franz, von Giotto. Florenz, S. Croce.

Architektur und Ornament, ist mehr ausgeführt, und dazwischen ist leerer Raum gelassen, der die Gegenstände der Darstellung deutlicher hervortreten läßt. In der Cappella Bardi behandelt Giotto das Leben des Franziskus zum drittenmale; es muß nach 1317 geschehen sein, weil in diesem Jahre Ludwig von Toulouse, dessen Bild wir in derselben Kapelle finden, kanonisiert wurde. Die Farben sind größtenteils erneut. Die Formen sind die alten, und die Gestalten leben weiter. Die ergreifende Darstellung vom Tode des Heiligen (Abb. 49) hat noch anderthalb Jahrhunderte später Ghirlandajo in S. Trinità ebenso gegeben. — Die Johannesbilder der anderen Kapelle (Peruzzi) sind noch freier in den Bewegungen und mannigfaltiger in dem Ausdruck ganz verschiedener Stimmungen. Berühmt ist auf der Seite des Täufers das „Gastmahl des Herodes“ wegen seines ebenso kurzen wie deutlichen Vortrages (Abb. 50). Links von der Tafel musiziert ein junger Violinspieler in hellblauem Kleide mit gelblichen Streifen, dem ein zu Tische Sitzender seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden bemüht ist. Rechts in der Tür stehen zwei Mägde, die eine zuvorderst mit über der Brust zusammengelegten Armen, die andere hat diese von hinten umfaßt und streckt ihren Kopf von dorther über die Schulter der Genossin in die Szene hinein, beide starren auf den Musikanten oder auf das in der Schüssel an die Tafel gebrachte



Abb. 50. Gastmahl des Herodes, von Giotto. Florenz, S. Croce.

Haupt. Giotto weiß immer aus den Nebenfiguren etwas zu machen. Da bindet ihn kein Typus und keine vorgeschriebene Rolle, alles ist frei geschaffenes Leben. Auf diesen Wegen macht die Kunst fortan ihre hauptsächlichsten Fortschritte. Den schmucken Violinspieler finden wir etwas später an der Baptisteriumstür des Andrea Pisano wieder (Abb. 27).

Giottos beste Schüler halten sich, wie es in der bildenden Kunst natürlich ist, wieder an die Erzählung. Sie geben uns manchmal dieselben Geschichten und das Neue liegt dann in der Art, wie jeder sich nach seinem persönlichen Wesen zu äußern sucht. Er hat unter zahlreichen unbedeutenden auch einige würdige Nachfolger gehabt, so Taddeo Gaddi, seinen unmittelbarsten Schüler, der ihm am nächsten kommt (Marienleben, Capp. Baroncelli in S. Croce) und dessen Sohn Agnolo († 1396), der weicher ist, manchmal anmutig, ebenso oft aber auch bloß süßlich, ein weiterer Schritt abwärts in das Konventionelle (S. Croce, Capp. Castellani mit Geschichten der beiden Johannes und der Heiligen Nikolaus und Antonius). Kräftiger sind seine Fresken im Chor von S. Croce mit der Legende der Auffindung



Abb. 49. Tod des h. Franz, von Giotto. Florenz, S. Croce.

Architektur und Ornament, ist mehr ausgeführt, und dazwischen ist leerer Raum gelassen, der die Gegenstände der Darstellung deutlicher hervortreten läßt. In der Cappella Bardi behandelt Giotto das Leben des Franziskus zum drittenmale; es muß nach 1317 geschehen sein, weil in diesem Jahre Ludwig von Toulouse, dessen Bild wir in derselben Kapelle finden, kanonisiert wurde. Die Farben sind größtenteils erneut. Die Formen sind die alten, und die Gestalten leben weiter. Die ergreifende Darstellung vom Tode des Heiligen (Abb. 49) hat noch anderthalb Jahrhunderte später Ghirlandajo in S. Trinità ebenso gegeben. — Die Johannesbilder der anderen Kapelle (Peruzzi) sind noch freier in den Bewegungen und mannigfaltiger in dem Ausdruck ganz verschiedener Stimmungen. Berühmt ist auf der Seite des Täufers das „Gastmahl des Herodes“ wegen seines ebenso kurzen wie deutlichen Vortrages (Abb. 50). Links von der Tafel musiziert ein junger Violinspieler in hellblauem Kleide mit gelblichen Streifen, dem ein zu Tische Sitzender seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden bemüht ist. Rechts in der Tür stehen zwei Mägde, die eine zuvorderst mit über der Brust zusammengelegten Armen, die andere hat diese von hinten umfaßt und streckt ihren Kopf von dorther über die Schulter der Genossin in die Szene hinein, beide starren auf den Musikanten oder auf das in der Schüssel an die Tafel gebrachte

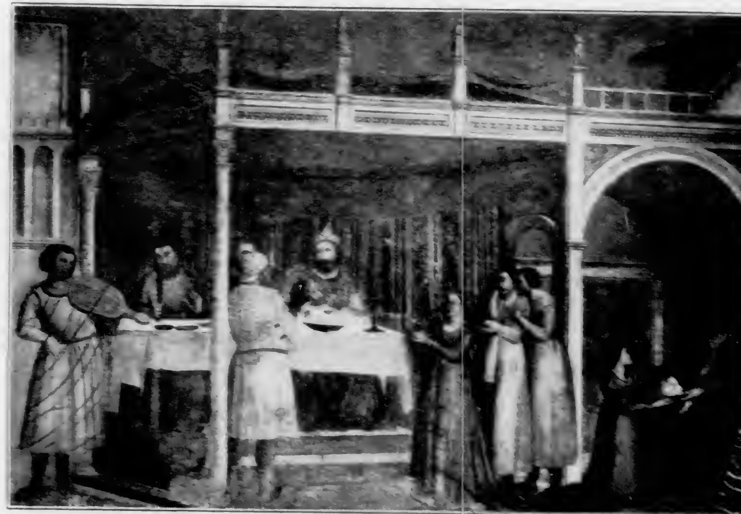


Abb. 50. Gastmahl des Herodes, von Giotto. Florenz, S. Croce.

Haupt. Giotto weiß immer aus den Nebenfiguren etwas zu machen. Da bindet ihn kein Typus und keine vorgeschriebene Rolle, alles ist neu geschaffenes Leben. Auf diesen Wegen macht die Kunst fortan ihre hauptsächlichsten Fortschritte. Den schmucken Violinspieler finden wir etwas später an der Baptisteriumstür des Andrea Pisano wieder (Abb. 27).

Giottos beste **Schüler** halten sich, wie es in der bildenden Kunst natürlich ist, wieder an die Erzählung. Sie geben uns manchmal dieselben Geschichten und das Neue liegt dann in der Art, wie jeder sich nach seinem persönlichen Wesen zu äußern sucht. Er hat unter zahlreichen unbedeutenden auch einige würdige Nachfolger gehabt, so **Taddeo Gaddi**, seinen unmittelbarsten Schüler, der ihm am nächsten kommt (Marienleben, Capp. Baroncelli in S. Croce) und dessen Sohn **Agnolo** († 1396), der weicher ist, manchmal anmutig, ebenso oft aber auch bloß süßlich, ein weiterer Schritt abwärts in das Konventionelle (S. Croce, Capp. Castellani mit Geschichten der beiden Johannes und der Heiligen Nikolaus und Antonius). Kräftiger sind seine Fresken im Chor von S. Croce mit der Legende der Auffindung



Abb. 51. Altarbild von Orcagna in der Cappella Strozzi. Florenz, S. Maria Novella.

des Kreuzes, aber die Häufung der Figuren und das Streben nach malerischem Ausdruck ersticken die Komposition, und von Giottos klarer Festigkeit sind wir schon weit entfernt. Alle diese und noch andere Fresken daselbst sind uns nur noch in traurig zerstörten Überbleibseln erhalten. — Andere Wege als diese Geschichtsmaler, die natürlichen Erben Giottos, geht Andrea Orcagna († 1368), den wir bereits als Bildhauer kennen gelernt haben, schon früher als Maler, namentlich im Fresko. Er ist ein Altersgenosse von Giottos Schüler Taddeo Gaddi, aber sein Lehrer war nicht Giotto, sondern sein älterer Bruder Lionardo, als Maler wird er zuerst 1343 erwähnt, außerdem zeigt er sich in seiner auf die ruhige Existenz gerichteten Auffassung deutlich von der sienesischen Malerei beeinflußt. In der Schönheit der Linien und dem Liebreiz der Gesichter übertrifft er Giotto. Seine Gestalten sind ruhig, beschaulich; sie weisen auf Siena hin, von dessen Malerschule er beeinflußt worden ist. Sein Hauptwerk befindet sich in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella): drei Fresken, in der Mitte das „Jüngste Gericht", an der Wand links das „Paradies", rechts die „Hölle"; — dazu kommt noch ein fünfteiliges Altarbild in gotischer Bogenarchitektur mit Predellen: Christus dem Thomas von Aquino das Buch und dem Petrus die

Schlüssel reichend, mit Andreas Namen bezeichnet und datiert 1357 (Abb. 51). An den Fresken soll auch sein älterer Bruder Nardo (Lionardo) gearbeitet haben; die Überlieferung schreibt ihm noch besonders die „Hölle" zu. Aber die Frage nach seinem Anteil ist nicht von erheblicher Bedeutung, denn das Höllenbild ist ganz übermalt und nur noch nach seinem Inhalte erhalten. Die Darstellung interessiert uns insofern als sie genau nach Dantes Beschreibung der Hölle angelegt ist. Es ist also nur eine topographische oder historische Merkwürdigkeit; als Bild kann es niemals erfreulich gewesen sein. Auf dem „Weltgericht" und namentlich auf dem „Paradies", die beide Andrea gehören, finden wir in langen Reihen stille Heilige mit andächtigen Gesichtern und dazwischen feine, halberwachsene Engel, einen Liebreiz und eine Linienschönheit noch über Giotto hinaus, der ja auch dergleichen beschauliches Dasein dargestellt hat. Und das Altarbild ist ganz steife Zeremonie ohne individuelle Gesichter. Es ist merkwürdig, wie der temperamentvoll bewegte Plastiker Orcagna als Maler so still und zahm wird. Akademisch sagt man heute, wo man scharf mit ihm ins Gericht geht. Der wahre Fortsetzer von Giotto ist er nicht, das steht außer Frage. Aber das Schweigende und Feierliche des Andachtbildes und dazu eine gewisse äußerliche Pracht waren doch jener Zeit neben den lebendigen großen Historien der Giottesken ein Bedürfnis, und unmittelbar nach Vollendung dieses Werkes trugen ihm die Ricci die Bemalung der Chorkapelle hinter dem Hochaltar auf, die am Ende des nächsten Jahrhunderts von den glänzenderen Fresken Ghirlandajos überdeckt wurde. Übrigens war er auch im Tafelbild ein sorgsamer, feiner Maler. Dies Urteil der anspruchsvollen Florentiner soll uns doch zu denken geben.

Endlich kommt noch ein Routinier, aber ein vollendeter, Spinello Aretino, der vor dem Verfall der Schule alle ihre Mittel noch einmal sammelt und mit leichter Hand wieder verstreut. Er malt Historien wie Giotto, wir begegnen ihm vielerwärts. Gehalten im Vortrag und reich an anmutigen Motiven ist die „Legende der h. Katharina" in dem Kirchlein von Antella bei Florenz, noch vor 1385. Dann folgt das „Leben des h. Benedikt", sechzehn Bilder in der Sakristei von S. Miniato, noch im Zustande der gänzlichen Übermalung interessant. Das ist Giottos Erzählungsweise, nur mit starken Übertreibungen bis zur Grimasse (Abb. 52). Endlich „Geschichten des Kaisers Barbarossa und des Papstes Alexander III." im Stadtpalast zu Siena. Neu ist hier das Zeitgeschichtliche, in selbständiger Form in die Kunst eingeführt und für sich novellistisch wirkend, eine

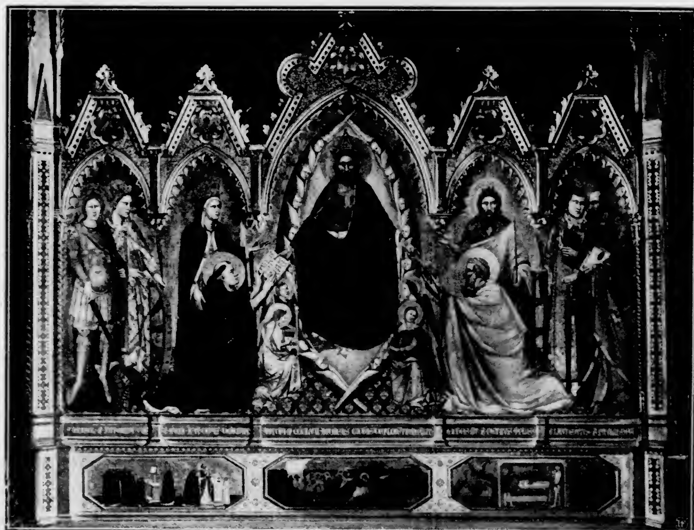


Abb. 51. Altarbild von Orcagna in der Cappella Strozzi. Florenz, S. Maria Novella.

des Kreuzes, aber die Häufung der Figuren und das Streben nach malerischem Ausdruck ersticken die Komposition, und von Giottos klarer Festigkeit sind wir schon weit entfernt. Alle diese und noch andere Fresken daselbst sind uns nur noch in traurig zerstörten Überbleibseln erhalten. — Andere Wege als diese Geschichtsmaler, die natürlichen Erben Giottos, geht Andrea Orcagna († 1368), den wir bereits als Bildhauer kennen gelernt haben, schon früher als Maler, namentlich im Fresko. Er ist ein Altersgenosse von Giottos Schüler Taddeo Gaddi, aber sein Lehrer war nicht Giotto, sondern sein älterer Bruder Lionardo, als Maler wird er zuerst 1343 erwähnt, außerdem zeigt er sich in seiner auf die ruhige Existenz gerichteten Auffassung deutlich von der sienesischen Malerei beeinflußt. In der Schönheit der Linien und dem Liebreiz der Gesichter übertrifft er Giotto. Seine Gestalten sind ruhig, beschaulich; sie weisen auf Siena hin, von dessen Malerschule er beeinflußt worden ist. Sein Hauptwerk befindet sich in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella): drei Fresken, in der Mitte das „Jüngste Gericht", an der Wand links das „Paradies", rechts die „Hölle"; — dazu kommt noch ein fünfteiliges Altarbild in gotischer Bogenarchitektur mit Predellen: Christus dem Thomas von Aquino das Buch und dem Petrus die

Schlüssel reichend, mit Andreas Namen bezeichnet und datiert 1357 (Abb. 51). An den Fresken soll auch sein älterer Bruder Nardo (Lionardo) gearbeitet haben; die Überlieferung schreibt ihm noch besonders die „Hölle" zu. Aber die Frage nach seinem Anteil ist nicht von erheblicher Bedeutung, denn das Höllenbild ist ganz übermalt und nur noch nach seinem Inhalte erhalten. Die Darstellung interessiert uns insofern als sie genau nach Dantes Beschreibung der Hölle angelegt ist. Es ist also nur eine topographische oder historische Merkwürdigkeit; als Bild kann es niemals erfreulich gewesen sein. Auf dem „Weltgericht" und namentlich auf dem „Paradies", die beide Andrea gehören, finden wir in langen Reihen stille Heilige mit andächtigen Gesichtern und dazwischen feine, halberwachsene Engel, einen Liebreiz und eine Linienschönheit noch über Giotto hinaus, der ja auch dergleichen beschauliches Dasein dargestellt hat. Und das Altarbild ist ganz steife Zeremonie ohne individuelle Gesichter. Es ist merkwürdig, wie der temperamentvoll bewegte Plastiker Orcagna als Maler so still und zahm wird. Akademisch sagt man heute, wo man scharf mit ihm ins Gericht geht. Der wahre Fortsetzer von Giotto ist er nicht, das steht außer Frage. Aber das Schweigende und Feierliche des Andachtbildes und dazu eine gewisse äußerliche Pracht waren doch jener Zeit neben den lebendigen großen Historien der Giottesken ein Bedürfnis, und unmittelbar nach Vollendung dieses Werkes trugen ihm die Ricci die Bemalung der Chorkapelle hinter dem Hochaltar auf, die am Ende des nächsten Jahrhunderts von den glänzenderen Fresken Ghirlandajos überdeckt wurde. Übrigens war er auch im Tafelbild ein sorgsamer, feiner Maler. Dies Urteil der anspruchsvollen Florentiner soll uns doch zu denken geben.

Endlich kommt noch ein Routinier, aber ein vollendeter, Spinello Aretino, der vor dem Verfall der Schule alle ihre Mittel noch einmal sammelt und mit leichter Hand wieder verstreut. Er malt Historien wie Giotto, wir begegnen ihm vielerwärts. Gehalten im Vortrag und reich an anmutigen Motiven ist die „Legende der h. Katharina" in dem Kirchlein von Antella bei Florenz, noch vor 1385. Dann folgt das „Leben des h. Benedikt", sechzehn Bilder in der Sakristei von S. Miniato, noch im Zustande der gänzlichen Übermalung interessant. Das ist Giottos Erzählungsweise, nur mit starken Übertreibungen bis zur Grimasse (Abb. 52). Endlich „Geschichten des Kaisers Barbarossa und des Papstes Alexander III." im Stadtpalast zu Siena. Neu ist hier das Zeitgeschichtliche, in selbständiger Form in die Kunst eingeführt und für sich novellistisch wirkend, eine

Vorahnung von Pinturicchio. Die zuletzt genannten Historien fallen schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts, in Spinellos letzte Lebensjahre († 1410). Er hat sich hier in Siena an eine besondere Richtung der daselbst heimischen Schule angeschlossen und auf seine Weise „politische Malerei“ gegeben. Beinahe ein Jahrhundert ist verflossen seit Giottos Tode, und Spinellos Kunst hat sich namentlich in den Sachen, die sie behandelt, weit von Giotto entfernt. Andere Maler halten sich auch jetzt noch der Art des Meisters wesentlich näher. Man lernt sie in ihren Fresken sämtlich schon in dem einen Florenz kennen und vorzüglich in den beiden großen Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella.

Außerdem haben wir von ihnen zahlreiche Tafelbilder, zum teil noch auf den Altären, für die sie bestimmt waren, meistenteils aber in den großen öffentlichen Sammlungen. Sie sind indessen für die Schule lange nicht so charakteristisch wie die Fresken. Jedenfalls kann man sich nur an das Allerbeste halten, wie z. B. für Giotto selbst an die Tafeln des Altarwerks in der Sakristei der Peterskirche, neben denen andere Tafelbilder wenig in Betracht kommen. Sogar die große Madonna mit Engeln in der Akademie hat neben derjenigen Cimabues kaum noch eine Berechtigung. Die Tafelbilder verlieren für das Auge des heutigen Betrachters, weil er sie mit den entsprechenden Bildern der Frührenaissance vergleicht, während den Fresken Giottos und seiner Schule diese Konkurrenz nicht schadet. Denn vor ihnen hat man immer den Eindruck, daß es sich um etwas originelles handelt. Sind die Tafelbilder bloße Andachtbilder ohne Handlung mit Madonnen und Heiligen, so sind sie innerhalb ihrer Umrahmung und bei dem starken Hervortreten derartiger ornamentaler Zutaten insofern besonders charakteristisch, als wir das Gotische der Schule noch mehr empfinden als in den Fresken. Wenn es aber abgekürzte biblisch-geschichtliche Darstellungen sind, so geben solche kleine Historien zwar eher noch etwas von dem großen Stil der Schule, aber die Schilderung kann sich doch nicht so frei im Raume entfalten wie an der Wand. Das Fresko ist die eigentliche Sprache von Giottos Kunst.

In den hundert Jahren, seit Giotto auf seiner Höhe stand, bis zu dem Ende seiner bedeutenderen Nachfolger hatte sich die Welt geändert. Bald begann ja die Frührenaissance. Und in der Malerei gingen schon lange nicht mehr alle Richtungen wie in einer geraden Linie von ihm aus. Er selbst hatte neben dem, was er aus der Tiefe seines Geistes gab, auch fremde

Einflüsse weiter geleitet. Und viele wieder von denen, die er beeinflußte, nahmen daneben Anregungen auf, die sich inzwischen unabhängig von ihm ausgestalteten. Die Aufgaben vervielfältigten sich. Wir sehen schon an Giotto selbst, daß man nicht bei der einfachen Erzählung stehen blieb. Abgesehen von den Allegorien, oder wie man sonst das nennen mag, was eigent-

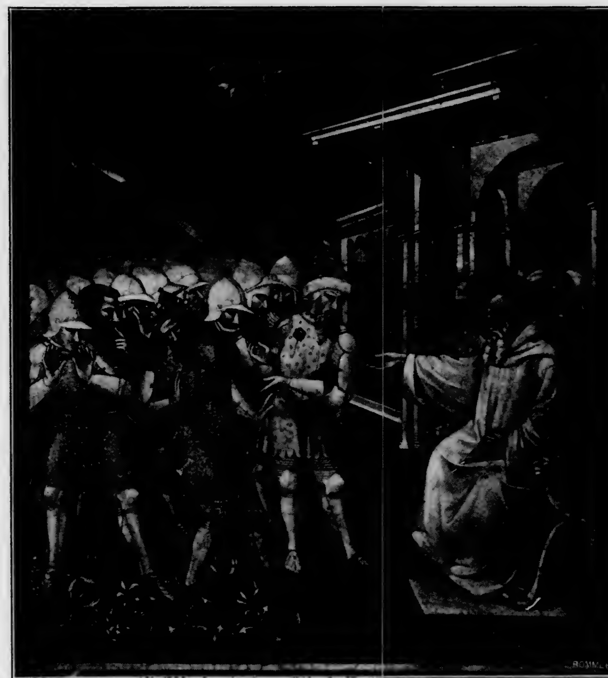


Abb. 52. König Totila vor dem h. Benedikt, von Spinello Aretino. Florenz, S. Miniato.

lich mit sinnlichen Mitteln nicht darstellbar ist, lagen schon von vornherein in vielen biblischen oder religiösen Darstellungen wesentliche Momente des Übersinnlichen. In den Grundzügen war dergleichen schon am Schluß der Passionsreihe in der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn gegeben. Es fand seine Erweiterung in Marias Himmelfahrt und in den Visionen und Wundern der einzelnen Heiligen. Denken wir jetzt an Himmel und Hölle, an Weltgericht und Paradies, an Tugend und Laster und alle die

Vorahnung von Pinturicchio. Die zuletzt genannten Historien fallen schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts, in Spinellos letzte Lebensjahre († 1410). Er hat sich hier in Siena an eine besondere Richtung der daselbst heimischen Schule angeschlossen und auf seine Weise „politische Malerei“ gegeben. Beinahe ein Jahrhundert ist verflossen seit Giottos Tode, und Spinellos Kunst hat sich namentlich in den Sachen, die sie behandelt, weit von Giotto entfernt. Andere Maler halten sich auch jetzt noch der Art des Meisters wesentlich näher. Man lernt sie in ihren Fresken sämtlich schon in dem einen Florenz kennen und vorzüglich in den beiden großen Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella.

Außerdem haben wir von ihnen zahlreiche Tafelbilder, zum teil noch auf den Altären, für die sie bestimmt waren, meistenteils aber in den großen öffentlichen Sammlungen. Sie sind indessen für die Schule lange nicht so charakteristisch wie die Fresken. Jedenfalls kann man sich nur an das Allerbeste halten, wie z. B. für Giotto selbst an die Tafeln des Altarwerks in der Sakristei der Peterskirche, neben denen andere Tafelbilder wenig in Betracht kommen. Sogar die große Madonna mit Engeln in der Akademie hat neben derjenigen Cimabues kaum noch eine Berechtigung. Die Tafelbilder verlieren für das Auge des heutigen Betrachters, weil er sie mit den entsprechenden Bildern der Frührenaissance vergleicht, während den Fresken Giottos und seiner Schule diese Konkurrenz nicht schadet. Denn vor ihnen hat man immer den Eindruck, daß es sich um etwas originelles handelt. Sind die Tafelbilder bloße Andachtbilder ohne Handlung mit Madonnen und Heiligen, so sind sie innerhalb ihrer Umrahmung und bei dem starken Hervortreten derartiger ornamentaler Zutaten insofern besonders charakteristisch, als wir das Gotische der Schule noch mehr empfinden als in den Fresken. Wenn es aber abgekürzte biblisch-geschichtliche Darstellungen sind, so geben solche kleine Historien zwar eher noch etwas von dem großen Stil der Schule, aber die Schilderung kann sich doch nicht so frei im Raume entfalten wie an der Wand. Das Fresko ist die eigentliche Sprache von Giottos Kunst.

In den hundert Jahren, seit Giotto auf seiner Höhe stand, bis zu dem Ende seiner bedeutenderen Nachfolger hatte sich die Welt geändert. Bald begann ja die Frührenaissance. Und in der Malerei gingen schon lange nicht mehr alle Richtungen wie in einer geraden Linie von ihm aus. Er selbst hatte neben dem, was er aus der Tiefe seines Geistes gab, auch fremde

Einflüsse weiter geleitet. Und viele wieder von denen, die er beeinflußte, nahmen daneben Anregungen auf, die sich inzwischen unabhängig von ihm ausgestalteten. Die Aufgaben vervielfältigten sich. Wir sehen schon an Giotto selbst, daß man nicht bei der einfachen Erzählung stehen blieb. Abgesehen von den Allegorien, oder wie man sonst das nennen mag, was eigent-

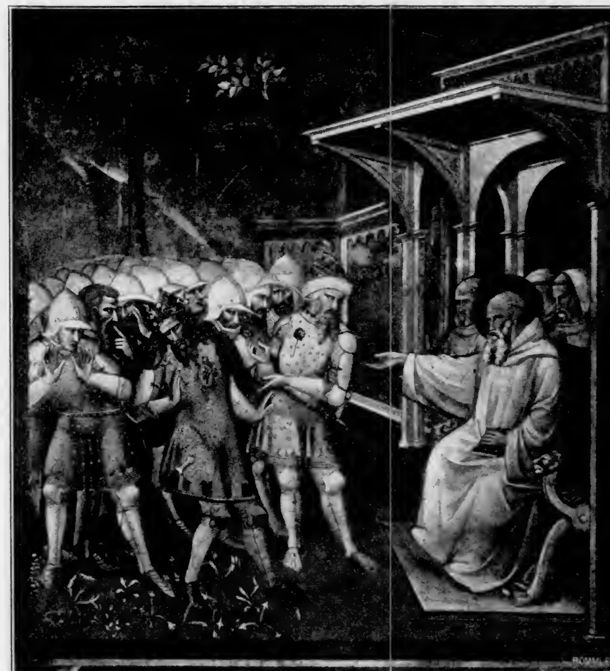


Abb. 52. König Totila vor dem h. Benedikt, von Spinello Aretino. Florenz, S. Miniato.

lich mit sinnlichen Mitteln nicht darstellbar ist, lagen schon von vornherein in vielen biblischen oder religiösen Darstellungen wesentliche Momente des Übersinnlichen. In den Grundzügen war dergleichen schon am Schluß der Passionsreihe in der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn gegeben. Es fand seine Erweiterung in Marias Himmelfahrt und in den Visionen und Wundern der einzelnen Heiligen. Denken wir jetzt an Himmel und Hölle, an Weltgericht und Paradies, an Tugend und Laster und alle die

Vertreter des weltlichen und himmlischen Lebens, so begeben wir uns auf das weite Gebiet einer wirklichen Gedankenmmalerei, welches von den natürlichen Pfaden schlichter Giottoscher Erzählungsweise aus erst auf einigen Umwegen erreicht werden konnte. In ihrem ergreifenden Ernst und ihrer kühnen Absicht bei mancher äußeren, in die Sinne fallenden Unvollkommenheit haben viele dieser Bilder, so vor allem die im Camposanto zu Pisa, von jeher eine große Wirkung auf die Menschen ausgeübt, und mit ihnen vorzugsweise hat die landläufige Vorstellung den Namen Giottos verbunden, wenn sie sich an die geheimnisvollen Tiefen seiner Kunst erinnern wollte. Aber diese Richtung ist in Wirklichkeit erst nach Giottos Tode eingetreten, und die meisten Darstellungen dieser Art gehören schon der zweiten Hälfte des von uns betrachteten Zeitraums, also den Jahren seit etwa 1350, an. Auch kamen wohl noch die äußeren Formen, nicht aber mehr die gedanklichen Anregungen zu diesen Bildern den Künstlern von Giotto selber, sondern sie kamen direkt aus den Stimmungen und aus der Literatur des ganzen Zeitalters.

Alle die Fresken, die man unter dem Namen der Giottoschen Schule zusammenzufassen pflegt, hatten im Laufe der Jahrhunderte unter den Unbilden der Elemente und durch menschliche Nachlässigkeit oder absichtliche Zerstörung oder Übermalung mehr oder weniger gelitten. Im vorigen Jahrhundert, besonders seit den sechziger Jahren, begann man an ihrer Aufdeckung und Wiederherherstellung eifrig zu arbeiten. Das Interesse an diesen alten Wandgemälden traf zusammen mit dem aufs neue geweckten Sinn für die lange und zum teil vollständig vergessenen Denkmäler altitalienischer Poesie aus der Zeit Dantes und vor Dante. Man sah hier einen offenbaren Zusammenhang zweier Ausdrucksweisen, sogar wechselseitige Einflüsse. Damals entstand die groß angelegte Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle, die mit bisher nicht geübter Genauigkeit alle einzelnen Werke beschrieb, auf ihren Erhaltungszustand untersuchte und bis zu den gleichzeitigen Aufzeichnungen in den Archiven zurück verfolgte. Von einer anderen Seite faßte Schnaase in seiner Kunstgeschichte die Aufgabe an. Er zeigte zuerst mit tief eindringendem Sinn jenen Zusammenhang der Bilder mit der geistigen Bewegung ihrer Zeit auf, und als die erste Auflage seines Werkes das berühmte Kapitel über Dante und Giotto brachte, war der betreffende Band jener englischen Kunstgeschichte bereits bei seinem Erscheinen veraltet. Denn die ewige geschichtliche Bedeutung von Giottos Kunstweise beruht mindestens ebensosehr, wie auf ihren technischen Fortschritten und ihrer malerischen Erscheinung, auf dem tiefen Gehalte ihrer Gedanken, und dem geschah erst durch Schnaases Behandlung sein Recht. Er hatte sich schon früher mit diesen Dingen beschäftigt, und seine Analyse Dantes ist abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Ertrage eine an sich wertvolle Gabe zur Dante-Literatur. Als solche wird sie ihren Wert behalten. Über das Verhältnis der Malerei zu der Literatur denken wir jetzt nach mehr als einem Menschenalter anders als er. Giotto und Dante waren einander bekannt, wahrscheinlich auch befreundet. Als Giotto in der Kapelle der Arena zu Padua malte, soll Dante ihn bei der Arbeit aufgesucht und in sein Haus geführt haben. Aber Giotto brauchte nicht aus Dante zu schöpfen. Der Dichter und der Maler (oder seine theoretischen Berater und Programmgeber) standen auf demselben Boden der Überlieferung. Und Dante hatte Vorgänger. Er stand nicht am Anfang, sondern mitten in einer geistigen Zeitströmung, aus der er empfangen konnte und mußte, wenn es uns auch so vorkommt, als wäre alles, was er ausdrückt, vollkommen originell. Wir sind öfter an die Franziskaner erinnert worden. Kurz nach dem Tode des heiligen Franz beging man in Italien das große Halleluja (1233), und wenige Jahre, ehe Dante geboren wurde, seit 1260, zogen aus den Bergtälern Umbriens die schwärmenden Geißler mit ihren Bußgesängen durch das Land, die „Gebesserten", wie sie sich nannten. Da bildeten sich jene Stimmungen, und volkstümliche Dichtungen entstanden daraus, deren Geist allmählich in die Bilder des 14. Jahrhunderts überging. Man sieht, es gibt hier viele Wege, und nicht alle gehen von Dante aus, noch führen sie alle unmittelbar an dem einen Giotto vorüber. Es wäre historisch verkehrt, in Giotto den geistigen Urheber der künstlerischen Gedanken suchen zu wollen, die in der Tat erst nach seinem Tode erscheinen und von seinen sicheren und eigentümlichen Werken sich einigermaßen entfernen, wenn sie sich auch noch seiner Formgebung bedienen. — Auf diesem Wege gelangen wir noch einmal nach Pisa und kommen zum Camposanto.

Doch ehe wir uns dorthin wenden, müssen wir das nahegelegene Siena aufsuchen, das dritte große Gemeinwesen Toskanas, die Stadt mit den stolzen gotischen Palästen und den Marmorbrunnen (Abb. 53). Als selbständige Republik von einiger Bedeutung konnte Siena auf die Länge der Zeit gegen Florenz nicht aufkommen, aber abgeschieden und in herrlicher Lage auf dem höchsten Punkte eines weiten, einsamen Hügellandes, bildete es dafür in der Kunst seine



Abb. 53. Der Marktplatz (Piazza del Campo) von Siena (Rohault de Fleury).

eigene Weise aus. Der Bausinn des Italieners ging hier ins überschwengliche, und das Bauen ersetzte gewissermaßen die Politik, als deren wichtigste Aufgabe es schon früh erschien, zu erwägen, wie ein Kirchenbau weitergeführt werden, oder welchem Künstler ein plastisches Werk oder ein Bild auf öffentliche Kosten in Bestellung gegeben werden sollte. Bei der Errichtung des Doms, der doch nie vollendet werden sollte (S. 61), hatte diese Sucht nach Ruhm das kleine Gemeinwesen weit über seine Kräfte hinausgetrieben. Keine Stadt Italiens ist ferner so reich an Palästen der gotischen Zeit, und wenn wir nach solchen Überbleibseln einer Kunst, die doch selbstbewußt die Ansprüche einer Zeit ausdrücken will, schließen dürften, so müßte die Macht dieses winzigen Staates einst zehnmal so groß gewesen sein, wie sie in Wirklichkeit war. So überschätzten sich aber auch die Sienesen selbst in ihrer politischen Stellung. Hätten sie das nicht getan und nicht sehr vieles für Ernst genommen, was uns heute kindisch dünkt, so wäre nicht das Stadthaus mit allen den Malereien zu Ehren des kleinen Gemeinwesens entstanden, eine Ruhmeshalle, wie sie vielleicht keine zweite Kommune besitzt. Doch ähnliches läßt sich ja wohl von allen italienischen Staatswesen sagen: hätten sie an politischen Aufgaben im größeren europäischen Stil zu arbeiten gehabt, so wäre ihr Kunstleben weniger glänzend gewesen und vor allem weniger mannigfach ausgefallen. Die Zersplitterung der Staatswesen und der Gesellschaftskreise kam der Kunst zugute. Und wenn es zum Ernst kam, so hatten ja doch nicht der Papst und eine der drei oder vier kleinen italienischen Großmächte zu entscheiden, sondern Habsburg oder Frankreich.

Aber die italienische Kunst hat sich das nicht kümmern lassen, sie verklärt das Dasein der Menschen und steigert die Bedeutung ihres Tuns in ihrer prächtigen Sprache in einem wahrhaft monumentalen Sinne. Sie kann noch weiter leben, wenn auch ein Gemeinwesen politisch gesunken ist, denn auch die Höhe war zum teil nur eingebildet; die Kunst kann fortfahren in der Verherrlichung.

Siena war im 13. Jahrhundert ghibellinisch und hielt zu Manfred gegen das guelfische Florenz. Bei Mont Aperti wurden die Florentiner nach lange auf- und abwogendem Kampfe — das Wasser der Arbia floß rot, heißt es bei Dante — endlich aufs Haupt geschlagen, wie sie sagten, infolge ghibellinischen Verrats in ihren eigenen Reihen (1260). Sie sollen 10 000 Tote und 11 000 Gefangene verloren haben. Bald nachher, gegen 1285, wuchs in Siena der Einfluß der Guelfen, in denen auch Florenz sich eine Stütze suchte. Die Stadt bekam eine neue Verfassung, in der die Zünfte gegen den Adel im Vorteil waren. Dann kamen Parteikämpfe, und im 15. Jahrhundert folgte eine Zeitlang Gewaltherrschaft (Pandolfo Petrucci). Von da an ging es abwärts mit der politischen Bedeutung von Siena, in den Welthändeln hielt es gewöhnlich zu Frankreich und noch 1552 verjagte es eine aus Spaniern und Florentinern bestehende Besatzung, bis es 1555 von den Spaniern zurückerobert und 1557 als Lehen an den nachmaligen Großherzog Cosimo I. abgetreten wurde. — Nach der Schlacht von Mont Aperti hebt sich nicht nur Sienas Macht und sein äußerer Glanz, sondern auch das Kunstleben, und trotz dem politischen Gegensatz bestellen im Jahre 1285 die Vorsteher von S. Maria Novella in Florenz ein Altarwerk bei dem Meister Duccio von Siena. Manche glauben, daß das die Madonna Rucellai sei (S. 69).

Duccio ist der erste bedeutende Maler der Schule. Er ist nur wenig älter als Giotto, und im Charakter völlig von ihm verschieden. Siena hat alten Zusammenhang mit dem umbrischen Berglande in dem Kultus seiner Heiligen und in den schwärmerischen geistlichen Volksliedern. Das Leben der Menschen in der Politik der Stadt, in Handel und Geschäften war sehr bewegt, unruhig und, wie manches Zeugnis lehrt, wenig schön und fein.



Abb. 53. Der Marktplatz (Piazza del Campo) von Siena (Rohault de Fleury).

eigene Weise aus. Der Bausinn des Italieners ging hier ins überschwengliche, und das Bauen ersetzte gewissermaßen die Politik, als deren wichtigste Aufgabe es schon früh erschien, zu erwägen, wie ein Kirchenbau weitergeführt werden, oder welchem Künstler ein plastisches Werk oder ein Bild auf öffentliche Kosten in Bestellung gegeben werden sollte. Bei der Errichtung des Doms, der doch nie vollendet werden sollte (S. 61), hatte diese Sucht nach Ruhm das kleine Gemeinwesen weit über seine Kräfte hinausgetrieben. Keine Stadt Italiens ist ferner so reich an Palästen der gotischen Zeit, und wenn wir nach solchen Überbleibseln einer Kunst, die doch selbstbewußt die Ansprüche einer Zeit ausdrücken will, schließen dürften, so müßte die Macht dieses winzigen Staates einst zehnmal so groß gewesen sein, wie sie in Wirklichkeit war. So überschätzten sich aber auch die Sienesen selbst in ihrer politischen Stellung. Hätten sie das nicht getan und nicht sehr vieles für Ernst genommen, was uns heute kindisch dünkt, so wäre nicht das Stadthaus mit allen den Malereien zu Ehren des kleinen Gemeinwesens entstanden, eine Ruhmeshalle, wie sie vielleicht keine zweite Kommune besitzt. Doch ähnliches läßt sich ja wohl von allen italienischen Staatswesen sagen: hätten sie an politischen Aufgaben im größeren europäischen Stil zu arbeiten gehabt, so wäre ihr Kunstleben weniger glänzend gewesen und vor allem weniger mannigfach ausgefallen. Die Zersplitterung der Staatswesen und der Gesellschaftskreise kam der Kunst zugute. Und wenn es zum Ernst kam, so hatten ja doch nicht der Papst und eine der drei oder vier kleinen italienischen Großmächte zu entscheiden, sondern Habsburg oder Frankreich.

Aber die italienische Kunst hat sich das nicht kümmern lassen, sie verklärt das Dasein der Menschen und steigert die Bedeutung ihres Tuns in ihrer prächtigen Sprache in einem wahrhaft monumentalen Sinne. Sie kann noch weiter leben, wenn auch ein Gemeinwesen politisch gesunken ist, denn auch die Höhe war zum teil nur eingebildet; die Kunst kann fortfahren in der Verherrlichung.

Siena war im 13. Jahrhundert ghibellinisch und hielt zu Manfred gegen das guelfische Florenz. Bei Mont Aperti wurden die Florentiner nach lange auf- und abwogendem Kampfe — das Wasser der Arbia floß rot, heißt es bei Dante — endlich aufs Haupt geschlagen, wie sie sagten, infolge ghibellinischen Verrats in ihren eigenen Reihen (1260). Sie sollen 10 000 Tote und 11 000 Gefangene verloren haben. Bald nachher, gegen 1285, wuchs in Siena der Einfluß der Guelfen, in denen auch Florenz sich eine Stütze suchte. Die Stadt bekam eine neue Verfassung, in der die Zünfte gegen den Adel im Vorteil waren. Dann kamen Parteikämpfe, und im 15. Jahrhundert folgte eine Zeitlang Gewaltherrschaft (Pandolfo Petrucci). Von da an ging es abwärts mit der politischen Bedeutung von Siena, in den Welthändeln hielt es gewöhnlich zu Frankreich und noch 1552 verjagte es eine aus Spaniern und Florentinern bestehende Besatzung, bis es 1555 von den Spaniern zurückerobert und 1557 als Lehen an den nachmaligen Großherzog Cosimo I. abgetreten wurde. — Nach der Schlacht von Mont Aperti hebt sich nicht nur Sienas Macht und sein äußerer Glanz, sondern auch das Kunstleben, und trotz dem politischen Gegensatz bestellen im Jahre 1285 die Vorsteher von S. Maria Novella in Florenz ein Altarwerk bei dem Meister Duccio von Siena. Manche glauben, daß das die Madonna Rucellai sei (S. 69).

Duccio ist der erste bedeutende Maler der Schule. Er ist nur wenig älter als Giotto, und im Charakter völlig von ihm verschieden. Siena hat alten Zusammenhang mit dem umbrischen Berglande in dem Kultus seiner Heiligen und in den schwärmerischen geistlichen Volksliedern. Das Leben der Menschen in der Politik der Stadt, in Handel und Geschäften war sehr bewegt, unruhig und, wie manches Zeugnis lehrt, wenig schön und fein.



Abb. 54. Duccios Dombild im Dommuseum zu Siena.

Aber die in Siena einheimische Kunst hat mit diesem unedlen Getriebe nichts zu tun. Still beschaulich schafft sie thronende Madonnen, umgeben von Engeln und Heiligen mit lieblichen, friedevollen Gesichtszügen und in ganz passiver Haltung, und auch wenn sie weltliche Dinge darstellt, liebt es diese Kunst, Ruhe und etwas von der Stimmung des Heiligen darüberzubreiten. Die Menschen zeigen sich, aber sie handeln nicht. Das dramatische Leben in Giottos Fresken und die rauhe Luft des scharfen, witzigen Florenz sind diesem weichen Wesen sehr entgegengesetzt. Darum erscheint uns schon früh die Kunst der sienesischen Maler wie zurückgeblieben. Wir denken eben an Giotto und können den Maßstab nicht aus der Hand legen. Duccio macht im ganzen diesen Gegensatz seiner heimischen Kunstweise Giotto gegenüber mit. Wir dürfen es als ein seltenes Glück ansehen, daß sein Hauptwerk, das Dombild von Siena, uns erhalten ist. Für dieselbe Madonna, der man sich vor der Schlacht an der Arbia geweiht hatte, die Madonna „mit den großen Augen" (degli occhi grossi) bestellte der Staat noch im Jahre 1308 ein neues, sehr großes Altarwerk, auf dessen Vorderseite sie mit leise geneigtem Antlitz als Stadtgöttin thronend dargestellt ist (Abb. 54). Knieende und aufrecht stehende Heilige rechts und links werden überragt von einer Reihe jungfräulich gestalteter Engel. Sie sind dicht an den Thronsessel hinangetreten, und über die Lehne gebeugt sehen die obersten vier andächtig oder neugierig auf die Jungfrau nieder. Ganz oben läuft eine Galerie von Blendbogen mit zehn Apostelhalbfiguren. Diese „Majestät", wie die Madonna bezeichnenderweise genannt wird, geleiteten dann 1311 die Behörden im festlichen Zuge unter Glockenklang in den Dom, wo sie auf dem Hauptaltar aufgestellt wurde. Dort stand das Bild der Stadtgöttin mit der Leidensgeschichte Christi in 26 kleinen Darstellungen auf der Rückseite und mit einer Predella, die aus Szenen des Marienlebens und der Kindheit



Abb. 55. Petri Verleugnung. Von der Rückseite des Dombildes. Siena.

Christi zusammengesetzt war*), bis 1506, wo der Hochaltar abgebrochen wurde. Duccio ist, wenn er ruhige Gestalten geben kann, wie in dem großen

*) Jetzt im Dommuseum. Aber von den Szenen der Predella, deren jede durch aufrecht stehende Prophetenfiguren eingefaßt ist, nur fünf. Eine sechste, die Geburt Christi, in Berlin; eine siebente wahrscheinlich verloren. Außerdem im Dommuseum noch zwölf kleinere Tafeln, vielleicht von der Rückseite der Predella, wenn sie wirklich zu diesem Werke gehören. Eine „Verkündigung" in London.

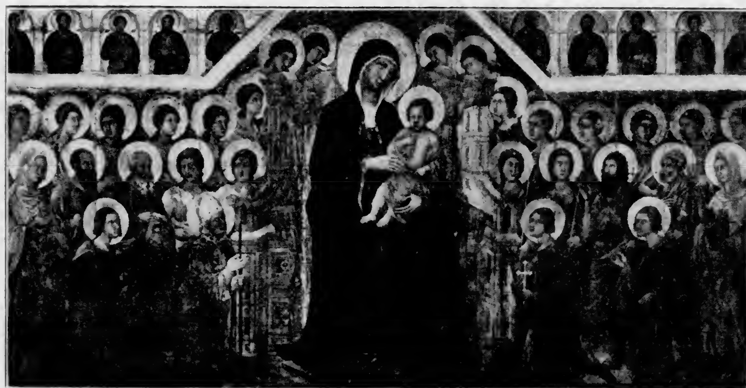


Abb. 54. Duccios Dombild im Dommuseum zu Siena.

Aber die in Siena einheimische Kunst hat mit diesem unedlen Getriebe nichts zu tun. Still beschaulich schafft sie thronende Madonnen, umgeben von Engeln und Heiligen mit lieblichen, friedevollen Gesichtszügen und in ganz passiver Haltung, und auch wenn sie weltliche Dinge darstellt, liebt es diese Kunst, Ruhe und etwas von der Stimmung des Heiligen darüberzubreiten. Die Menschen zeigen sich, aber sie handeln nicht. Das dramatische Leben in Giottos Fresken und die rauhe Luft des scharfen, witzigen Florenz sind diesem weichen Wesen sehr entgegengesetzt. Darum erscheint uns schon früh die Kunst der sienesischen Maler wie zurückgeblieben. Wir denken eben an Giotto und können den Maßstab nicht aus der Hand legen. Duccio macht im ganzen diesen Gegensatz seiner heimischen Kunstweise Giotto gegenüber mit. Wir dürfen es als ein seltenes Glück ansehen, daß sein Hauptwerk, das Dombild von Siena, uns erhalten ist. Für dieselbe Madonna, der man sich vor der Schlacht an der Arbia geweiht hatte, die Madonna „mit den großen Augen“ (degli occhi grossi) bestellte der Staat noch im Jahre 1308 ein neues, sehr großes Altarwerk, auf dessen Vorderseite sie mit leise geneigtem Antlitz als Stadtgöttin thronend dargestellt ist (Abb. 54). Knieende und aufrecht stehende Heilige rechts und links werden überragt von einer Reihe jungfräulich gestalteter Engel. Sie sind dicht an den Thronsessel hinangetreten, und über die Lehne gebeugt sehen die obersten vier andächtig oder neugierig auf die Jungfrau nieder. Ganz oben läuft eine Galerie von Blendbogen mit zehn Apostelhalbfiguren. Diese „Majestät“, wie die Madonna bezeichnenderweise genannt wird, geleiteten dann 1311 die Behörden im festlichen Zuge unter Glockenklang in den Dom, wo sie auf dem Hauptaltar aufgestellt wurde. Dort stand das Bild der Stadtgöttin mit der Leidensgeschichte Christi in 26 kleinen Darstellungen auf der Rückseite und mit einer Predella, die aus Szenen des Marienlebens und der Kindheit



Abb. 55. Petri Verleugnung. Von der Rückseite des Dombildes. Siena.

Christi zusammengesetzt war*), bis 1506, wo der Hochaltar abgebrochen wurde. Duccio ist, wenn er ruhige Gestalten geben kann, wie in dem großen

*) Jetzt im Dommuseum. Aber von den Szenen der Predella, deren jede durch aufrecht stehende Prophetenfiguren eingefaßt ist, nur fünf. Eine sechste, die Geburt Christi, in Berlin; eine siebente wahrscheinlich verloren. Außerdem im Dommuseum noch zwölf kleinere Tafeln, vielleicht von der Rückseite der Predella, wenn sie wirklich zu diesem Werke gehören. Eine „Verkündigung“ in London.

Andachtbilde auf der Vorderseite dieses Altarwerkes, an Schönheitssinn dem Giotto überlegen. Auch im Malerischen, d. h. nicht in der auf Naturwahrheit ausgehenden Wirkung der Farben, aber in dem Technischen des Malwerks ist er, der doch früher anfängt als Giotto, weiter als dieser. Es ist die sorgfältige, geübte und erfahrene Hand des Miniaturmalers, die wir sehen. In den Historien steht er, was die Lebendigkeit der Handlung anlangt, im allgemeinen hinter Giotto zurück. In vierzehn seiner kleinen Bilder hat er dieselben Gegenstände behandelt, wie einige Jahre früher Giotto in Padua, und er überrascht uns doch hin und wieder durch den Eindruck, daß Giotto kaum realistischer sein kann als er, so in den Gruppen unter der „Kreuzigung", der Hauptdarstellung auf der Rückseite, die noch auf Goldgrund gemalt ist oder in der äußerst lebendigen „Verleugnung Petri" (Abb. 55). Man sieht wenigstens, daß Duccio als origineller Geist dem frischen Zuge, der aus Florenz kommt, wohl nachkommen kann, und so hat er an der Ausgestaltung der Typen im Geiste der neuen Richtung doch auch mitgearbeitet.

Denn was überhaupt an italienischer Malerei des Mittelalters Wert hat, gehört entweder nach Florenz oder nach Siena. Und zwar hat in Siena, um hier noch vorerst stehen zu bleiben, ein Teil der Maler in dem herkömmlichen Stil der alten Schule die passive Anmut des Andachtbildes ohne individuelle Zutaten weiter gepflegt. Andere wieder suchen in großen Fresken Handlung zu geben und zeigen sich dabei von Giottos Geiste doch nur ganz äußerlich berührt. Sie malen in dieser Weise bis ins 15. Jahrhundert hinein und sind doch längst überholt von der wahren Entwickelung der Schule, die durch Männer ganz anderer Art weiter geführt worden ist. So sind z. B. die Fresken des Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico zu Siena: Szenen aus dem Marienleben und einzelne große Gestalten, zum teil datiert 1407 und 1414, nach den gleich zu betrachtenden Fresken in Camposanto zu Pisa eigentlich doch nicht mehr anzusehen. Und wenn diese Maler bisweilen in den kleinen Historien ihrer Predellen auch etwas mehr Leben zeigen als auf den Andachtbildern der Haupttafeln, wie wenig ist das doch gegen den Ausdruck der Maler aus der Schule Giottos!

Noch in den besten Lebensjahren Duccios, zeitlich also parallel mit Giotto, entsteht in Siena eine historische Malerschule. Simone Martini, der Freund Petrarcas, und sein Schüler Lippo Memmi, sodann ein Brüderpaar Lorenzetti sind ihre bedeutenderen, mit Namen bekannten Mitglieder. Wie sie sich äußerlich an den alten Meister Duccio anschließen,

so haben sie auch alle ein hohes Schönheitsgefühl, und wer die einfache, unvermischte Gattung sucht, dem werden die Madonnen und die Heiligen dieser Maler in der ruhigen Darstellung ihrer Erscheinung auf Tafelbildern



Abb. 56. Thronende Madonna (Teilstück), von Simone Martini. Siena, Palazzo Pubblico.

vielleicht am besten gefallen. Aber das Fortschreiten der Zeit zeigt sich doch im Fresko, auch wenn das Ergebnis an und für sich noch nicht durchaus befriedigend sein sollte. Darum sind die historischen Wandgemälde der Schule von Siena für uns wichtiger als die reinen Andachtbilder.

Andachtbilde auf der Vorderseite dieses Altarwerkes, an Schönheitssinn dem Giotto überlegen. Auch im Malerischen, d. h. nicht in der auf Naturwahrheit ausgehenden Wirkung der Farben, aber in dem Technischen des Malwerks ist er, der doch früher anfängt als Giotto, weiter als dieser. Es ist die sorgfältige, geübte und erfahrene Hand des Miniaturmalers, die wir sehen. In den Historien steht er, was die Lebendigkeit der Handlung anlangt, im allgemeinen hinter Giotto zurück. In vierzehn seiner kleinen Bilder hat er dieselben Gegenstände behandelt, wie einige Jahre früher Giotto in Padua, und er überrascht uns doch hin und wieder durch den Eindruck, daß Giotto kaum realistischer sein kann als er, so in den Gruppen unter der „Kreuzigung“, der Hauptdarstellung auf der Rückseite, die noch auf Goldgrund gemalt ist oder in der äußerst lebendigen „Verleugnung Petri“ (Abb. 55). Man sieht wenigstens, daß Duccio als origineller Geist dem frischen Zuge, der aus Florenz kommt, wohl nachkommen kann, und so hat er an der Ausgestaltung der Typen im Geiste der neuen Richtung doch auch mitgearbeitet.

Denn was überhaupt an italienischer Malerei des Mittelalters Wert hat, gehört entweder nach Florenz oder nach Siena. Und zwar hat in Siena, um hier noch vorerst stehen zu bleiben, ein Teil der Maler in dem herkömmlichen Stil der alten Schule die passive Anmut des Andachtbildes ohne individuelle Zutaten weiter gepflegt. Andere wieder suchen in großen Fresken Handlung zu geben und zeigen sich dabei von Giottos Geiste doch nur ganz äußerlich berührt. Sie malen in dieser Weise bis ins 15. Jahrhundert hinein und sind doch längst überholt von der wahren Entwickelung der Schule, die durch Männer ganz anderer Art weiter geführt worden ist. So sind z. B. die Fresken des Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico zu Siena: Szenen aus dem Marienleben und einzelne große Gestalten, zum teil datiert 1407 und 1414, nach den gleich zu betrachtenden Fresken in Camposanto zu Pisa eigentlich doch nicht mehr anzusehen. Und wenn diese Maler bisweilen in den kleinen Historien ihrer Predellen auch etwas mehr Leben zeigen als auf den Andachtbildern der Haupttafeln, wie wenig ist das doch gegen den Ausdruck der Maler aus der Schule Giottos!

Noch in den besten Lebensjahren Duccios, zeitlich also parallel mit Giotto, entsteht in Siena eine historische Malerschule. Simone Martini, der Freund Petrarcas, und sein Schüler Lippo Memmi, sodann ein Brüderpaar Lorenzetti sind ihre bedeutenderen, mit Namen bekannten Mitglieder. Wie sie sich äußerlich an den alten Meister Duccio anschließen,

so haben sie auch alle ein hohes Schönheitsgefühl, und wer die einfache, unvermischte Gattung sucht, dem werden die Madonnen und die Heiligen dieser Maler in der ruhigen Darstellung ihrer Erscheinung auf Tafelbildern



Abb. 56. Thronende Madonna (Teilstück), von Simone Martini. Siena, Palazzo Pubblico.

vielleicht am besten gefallen. Aber das Fortschreiten der Zeit zeigt sich doch im Fresko, auch wenn das Ergebnis an und für sich noch nicht durchaus befriedigend sein sollte. Darum sind die historischen Wandgemälde der Schule von Siena für uns wichtiger als die reinen Andachtbilder.

In zwei großen Sälen des Stadtpalastes zu Siena (in einem dritten hat später Spinello gemalt, S. 89) findet man schon das Wichtigste beisammen. Zuerst von Simone Martini eine „Majestät" von 1315, sein frühestes Werk: die Madonna, königlich angetan, auf gotischem Thron, umgeben von vielen Engeln und Heiligen (Abb. 56). Sie erinnert im Aufbau und auch nach dem allgemeinen Eindrucke an das wenig Jahre ältere Dombild von Duccio. Aber wieviel freier ist hier doch die Bewegung, die Beseelung durch kleine Abwechselungen und durch Haltung und Gebärden geworden! Dazu kommen Zusätze von eigener Schönheit, wie die zwei knieenden Engel vorn am Thron, die Schalen mit Blumen zu dem Christkind emporreichen. Fast ebenso wie Simone, hat gleich darauf sein Schüler Lippo Memmi den Gegenstand noch einmal gegeben, im Stadtpalast von S. Gimignano (1317). Simones Stadtkönigin von Siena ist in dem Saale des Großen Rats gemalt, und am Fuße ihres Thrones stehen Inschriften, worin sie zu ihrem Volke spricht: gute Ratschlüsse erfreuen sie mehr als Blumen, wer aber schlecht rät oder handelt, den will sie verdammen.



Abb. 57. Guidoriccio Fogliani, von Simone Martini. Siena, Palazzo Pubblico.

An der Wand gegenüber sehen wir einen prächtig gekleideten Reiter, mit dem Feldherrnstab in der Rechten, weit über Lebensgröße, zwischen Kastellen und Palisaden über eine leere Fläche dahinreiten (Abb. 57). Das Einsame, Isolierte der Gestalt hebt den Eindruck dieser unbekümmerten, majestätischen Größe. Es ist ein Zeitporträt, ein sienesischer Feldherr (Fogliani), und wenn es nicht durch Inschrift und Rechnung feststände, würde man kaum denken, daß Simone Martini, der Maler der Engel und Madonnen, diesen trotzigen Reitersmann im Jahre 1328 gemacht hätte. Aber Simone hat auch etwas von einem Romantiker in sich, er liebt weltliche Frauen und Rittertum.

Auf drei Wänden eines andern Saales hat der jüngere Lorenzetti (Ambrogio) nicht lange danach (seit 1337) jenes Thema von den „guten



Abb. 58. Aus der Darstellung des guten Regiments, von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Palazzo Pubblico.

Ratschlägen" viel weitläufiger ausgeführt, und zwar in drei Bildern: das gute Regiment; seine wohltuenden Folgen; das schlechte Regiment. Auf dem ersten Bilde sitzt mitten unter sehr schönen Frauen, die Tugenden bedeuten, das „gute Regiment" der Stadt, ein alter König mit Scepter und Schild. Zu ihm hin schreiten, am Seile der „Eintracht" sich haltend, von dieser und der „Gerechtigkeit", zwei gleichfalls sitzenden Frauengestalten, her, im langen Zuge, zu zweien geordnet, Bürger und Ratsherren von Siena, in kleinerem Maßstabe gegeben, lauter Porträts (Abb. 58). Die Bürger also haben sich in Eintracht dies gute Regiment gesetzt, und dieses waltet nun über ihnen, das ist der Sinn dieser im einzelnen noch mit vielen Nebendingen ausgestatteten Darstellung. Mannigfache Inschriften und eine italienische Kanzone helfen das erläutern in dem neuen Stil der ethisch-politischen Poesie, den wir aus Dante, Petrarca und zahlreichen anderen zeitgenössischen Dichtern kennen. Ob die Kanzone von Ambrogio gedichtet ist, oder ob er sie fertig bekam, zugleich mit dem Programm? Die Sache liegt hier wie

In zwei großen Sälen des Stadtpalastes zu Siena (in einem dritten hat später Spinello gemalt, S. 89) findet man schon das Wichtigste beisammen. Zuerst von Simone Martini eine „Majestät“ von 1315, sein frühestes Werk: die Madonna, königlich angetan, auf gotischem Thron, umgeben von vielen Engeln und Heiligen (Abb. 56). Sie erinnert im Aufbau und auch nach dem allgemeinen Eindrucke an das wenig Jahre ältere Dombild von Duccio. Aber wieviel freier ist hier doch die Bewegung, die Beseelung durch kleine Abwechselungen und durch Haltung und Gebärden geworden! Dazu kommen Zusätze von eigener Schönheit, wie die zwei knieenden Engel vorn am Thron, die Schalen mit Blumen zu dem Christkind emporreichen. Fast ebenso wie Simone, hat gleich darauf sein Schüler Lippo Memmi den Gegenstand noch einmal gegeben, im Stadtpalast von S. Gimignano (1317). Simones Stadtkönigin von Siena ist in dem Saale des Großen Rats gemalt, und am Fuße ihres Thrones stehen Inschriften, worin sie zu ihrem Volke spricht: gute Ratschlüsse erfreuen sie mehr als Blumen, wer aber schlecht rät oder handelt, den will sie verdammen.

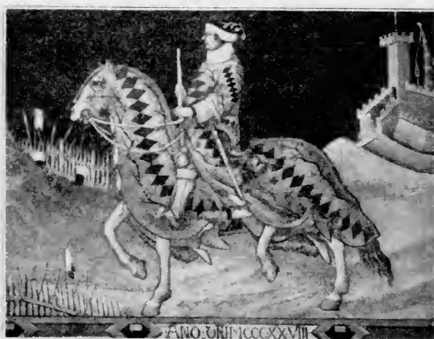


Abb. 57. Guidoriccio Fogliani, von Simone Martini. Siena, Palazzo Pubblico.

An der Wand gegenüber sehen wir einen prächtig gekleideten Reiter, mit dem Feldherrnstab in der Rechten, weit über Lebensgröße, zwischen Kastellen und Palisaden über eine leere Fläche dahinreiten (Abb. 57). Das Einsame, Isolierte der Gestalt hebt den Eindruck dieser unbekümmerten, majestätischen Größe. Es ist ein Zeitporträt, ein sienesischer Feldherr (Fogliani), und wenn es nicht durch Inschrift und Rechnung feststände, würde man kaum denken, daß Simone Martini, der Maler der Engel und Madonnen, diesen trotzigen Reitersmann im Jahre 1328 gemacht hätte. Aber Simone hat auch etwas von einem Romantiker in sich, er liebt weltliche Frauen und Rittertum.

Auf drei Wänden eines andern Saales hat der jüngere Lorenzetti (Ambrogio) nicht lange danach (seit 1337) jenes Thema von den „guten


Abb. 58. Aus der Darstellung des guten Regiments, von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Palazzo Pubblico.

Ratschlägen“ viel weitläufiger ausgeführt, und zwar in drei Bildern: das gute Regiment; seine wohltuenden Folgen; das schlechte Regiment. Auf dem ersten Bilde sitzt mitten unter sehr schönen Frauen, die Tugenden bedeuten, das „gute Regiment“ der Stadt, ein alter König mit Scepter und Schild. Zu ihm hin schreiten, am Seile der „Eintracht“ sich haltend, von dieser und der „Gerechtigkeit“, zwei gleichfalls sitzenden Frauengestalten, her, im langen Zuge, zu zweien geordnet, Bürger und Ratsherren von Siena, in kleinerem Maßstabe gegeben, lauter Porträts (Abb. 58). Die Bürger also haben sich in Eintracht dies gute Regiment gesetzt, und dieses waltet nun über ihnen, das ist der Sinn dieser im einzelnen noch mit vielen Nebendingen ausgestatteten Darstellung. Mannigfache Inschriften und eine italienische Kanzone helfen das erläutern in dem neuen Stil der ethisch-politischen Poesie, den wir aus Dante, Petrarca und zahlreichen anderen zeitgenössischen Dichtern kennen. Ob die Kanzone von Ambrogio gedichtet ist, oder ob er sie fertig bekam, zugleich mit dem Programm? Die Sache liegt hier wie

bei Giotto, als er wenig früher die „Allegorien“ in Assisi malte (S. 82). Die Dichter sind lehrhaft und wollen ihre tiefen Gedanken durch Übertragung in das Gebiet des Wirklichen, Metaphern und Vergleiche, erläutern. Die Künstler suchen dazu die angemessene Bildersprache, weil die Zeit dergleichen Gedanken auch auf den Bildern ausgedrückt zu sehen verlangt. Was also den Sinn und den Inhalt solcher Darstellungen betrifft und auch den Aus-



Abb. 59. Pax. Aus der Darstellung des guten Regiments, von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Palazzo Pubblico.

druck, soweit er den Inhalt verständlich machen will, so ist gewiß davon viel mehr von vornherein gegeben, als wir denken. Das Verdienst des einzelnen Künstlers müssen wir nicht in seinem Gedankenreichtum suchen, — gedankenreich war die Zeit — sondern in seinem Verhältnis zur Naturwahrheit oder zu der Schönheit bei den einzelnen Teilen seiner Aufgabe. Hier versteht Ambrogio zu charakterisieren, er ist mannigfaltig in der Wiedergabe des seelischen Ausdrucks. Zugleich zeigt er eine hohe Schönheit der Form,

z. B. in der Art, wie die Frauen sitzen, wie ihre Gewänder fallen, und wie die Gliedmaßen gelegt sind. Ein Hauptbeispiel ist die Eckfigur des „Friedens“ (Abb. 59). So stellt sich die Antike für einen Gotiker dar! Endlich zieht er uns an durch die zierliche Wiedergabe des Schmuckes und der Stoffmuster und aller feinen Äußerlichkeiten der Zeittracht und der Ausstattung der Räume in echt sienesischer Weise. Er ist also ein sehr begabter Maler; für das unbeholfene Stelzwerk seines Figurenaufbaus konnte er nichts.

Die Beschreibung des „schlechten Regiments“, wo alles einzelne genau ins Gegenteil übersetzt ist, ebenfalls mit erläuternden Beischriften und einer moralisierenden Kanzone, können wir uns erlassen. Aber beachtenswert ist in der übrigens jetzt schon recht zerstörten Darstellung der „Folgen einer guten Regierung“ die Freiheit und Breite des Stils, womit das Leben der Leute in der Stadt und auf dem Lande geschildert ist. Alles einzelne: Markt und Handwerke, Hochzeit und Jagd, ländliche Arbeit und Spaziergänger, ist richtig beobachtet und mit behaglicher Ausführlichkeit erzählt. Giotto begnügt sich in ähnlicher Lage vielfach mit Andeutungen. Hier hingegen haben wir schon eine volle und reiche Architektur, die mit etwas Perspektive stimmungsvoll den Blick in die Ferne leitet, wie es später bei Benozzo Gozzoli geschieht. Dagegen sind die einzelnen Gruppen nicht so natürlich gegen einander abgegrenzt wie bei Giotto. Die Komposition des Ganzen hat bei dem großen Reichtum an Einzelheiten etwas von einer Landkarte, oder — womit man ja die Art der Sienesen gern vergleicht — von einem Teppich mit figürlichen Darstellungen. In Florenz hätte man weniger Figuren genommen und diese dann schärfer in das Licht des wirklichen Lebens gestellt.

Wir wollen von dieser geschichtlich jedenfalls sehr interessanten Malerei nicht Abschied nehmen, ohne daß wir uns ihres Verhältnisses zu Giottos Allegorien in Assisi, bewußt geworden sind. Neu ist in Siena das rein Weltliche, das Profane. Diese Malerei ist ja freilich auch noch von ernster Absicht geleitet und sie ist nicht ohne religiöse Zutaten, aber sie ist doch nicht für den Gottesdienst bestimmt oder in einer Kirche angebracht, sondern sie dient weltlichen öffentlichen Gebäuden zum Schmucke und stellt sich dort zugleich in den Dienst der Ideen einer obrigkeitlichen Rechts- und Ordnungspflege. Es ist also eine ethisch-politische Gedankenmalerei, der wir von den Bedingungen ihrer Zeit aus gerecht werden müssen. Sie ist auf dem weltlichen Gebiete das, was Giottos Allegorien für die Zwecke der Kirche bedeuten, und sie hat vor ihnen den größeren Reichtum an Gegenständen und

bei Giotto, als er wenig früher die „Allegorien“ in Assisi malte (S. 82). Die Dichter sind lehrhaft und wollen ihre tiefen Gedanken durch Übertragung in das Gebiet des Wirklichen, Metaphern und Vergleiche, erläutern. Die Künstler suchen dazu die angemessene Bildersprache, weil die Zeit dergleichen Gedanken auch auf den Bildern ausgedrückt zu sehen verlangt. Was also den Sinn und den Inhalt solcher Darstellungen betrifft und auch den Aus-



Abb. 59. Pax. Aus der Darstellung des guten Regiments, von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Palazzo Pubblico.

druck, soweit er den Inhalt verständlich machen will, so ist gewiß davon viel mehr von vornherein gegeben, als wir denken. Das Verdienst des einzelnen Künstlers müssen wir nicht in seinem Gedankenreichtum suchen, — gedankenreich war die Zeit — sondern in seinem Verhältnis zur Naturwahrheit oder zu der Schönheit bei den einzelnen Teilen seiner Aufgabe. Hier versteht Ambrogio zu charakterisieren, er ist mannigfaltig in der Wiedergabe des seelischen Ausdrucks. Zugleich zeigt er eine hohe Schönheit der Form, z. B. in der Art, wie die Frauen sitzen, wie ihre Gewänder fallen, und wie die Gliedmaßen gelegt sind. Ein Hauptbeispiel ist die Eckfigur des „Friedens“ (Abb. 59). So stellt sich die Antike für einen Gotiker dar! Endlich zieht er uns an durch die zierliche Wiedergabe des Schmuckes und der Stoffmuster und aller feinen Äußerlichkeiten der Zeittracht und der Ausstattung der Räume in echt sienesischer Weise. Er ist also ein sehr begabter Maler; für das unbeholfene Stelzwerk seines Figurenaufbaus konnte er nichts.

Die Beschreibung des „schlechten Regiments“, wo alles einzelne genau ins Gegenteil übersetzt ist, ebenfalls mit erläuternden Beischriften und einer moralisierenden Kanzone, können wir uns erlassen. Aber beachtenswert ist in der übrigens jetzt schon recht zerstörten Darstellung der „Folgen einer guten Regierung“ die Freiheit und Breite des Stils, womit das Leben der Leute in der Stadt und auf dem Lande geschildert ist. Alles einzelne: Markt und Handwerke, Hochzeit und Jagd, ländliche Arbeit und Spaziergänger, ist richtig beobachtet und mit behaglicher Ausführlichkeit erzählt. Giotto begnügt sich in ähnlicher Lage vielfach mit Andeutungen. Hier hingegen haben wir schon eine volle und reiche Architektur, die mit etwas Perspektive stimmungsvoll den Blick in die Ferne leitet, wie es später bei Benozzo Gozzoli geschieht. Dagegen sind die einzelnen Gruppen nicht so natürlich gegen einander abgegrenzt wie bei Giotto. Die Komposition des Ganzen hat bei dem großen Reichtum an Einzelheiten etwas von einer Landkarte, oder — womit man ja die Art der Sienesen gern vergleicht — von einem Teppich mit figürlichen Darstellungen. In Florenz hätte man weniger Figuren genommen und diese dann schärfer in das Licht des wirklichen Lebens gestellt.

Wir wollen von dieser geschichtlich jedenfalls sehr interessanten Malerei nicht Abschied nehmen, ohne daß wir uns ihres Verhältnisses zu Giottos Allegorien in Assisi, bewußt geworden sind. Neu ist in Siena das rein Weltliche, das Profane. Diese Malerei ist ja freilich auch noch von ernster Absicht geleitet und sie ist nicht ohne religiöse Zutaten, aber sie ist doch nicht für den Gottesdienst bestimmt oder in einer Kirche angebracht, sondern sie dient weltlichen öffentlichen Gebäuden zum Schmucke und stellt sich dort zugleich in den Dienst der Ideen einer obrigkeitlichen Rechts- und Ordnungspflege. Es ist also eine ethisch-politische Gedankenmalerei, der wir von den Bedingungen ihrer Zeit aus gerecht werden müssen. Sie ist auf dem weltlichen Gebiete das, was Giottos Allegorien für die Zwecke der Kirche bedeuten, und sie hat vor ihnen den größeren Reichtum an Gegenständen und

den konkreteren Inhalt ihres Lebens voraus. Die darauf folgende Stufe ist dann die Malerei von profaner Zeitgeschichte, nach Art der Novellen in der Literatur, höchstens mit leichten Anspielungen auf Gedanken, so wie sie Spinello Aretino hier in Siena in demselben Rathause siebzig Jahre später ausgeführt hat. Aber zunächst wollte man noch nicht zu der bloß erzählenden Historie übergehen, sondern man hatte sein Gefallen noch an Ideen, zu denen solche Bilder anregen sollten.

Näher der Art Giottos und doch auch wieder an diese Bilder in Siena, namentlich an die politische Malerei des Ambrogio Lorenzetti erinnernd, zeigt sich uns nun in Florenz ein Teil der merkwürdigen Fresken, an den vier Wänden und den spitzzulaufenden Deckenfeldern der Spanischen Kapelle, des einstigen Kapitelsaals der Dominikaner im Kreuzgang von S. Maria Novella. Sie sind durch keine sichere Überlieferung mit bestimmten Urhebern verknüpft. Taddeo Gaddi und Simone Martini, die Vasari nennt, sind sachlich unmöglich, und Simone war außerdem längst gestorben (1344), als diese Teile des Klosters bemalt wurden. Uns interessieren vor allen zwei Darstellungen mit gehäuften Figuren, die in etagenmäßigen Streifen übereinander angeordnet sind, an den beiden Seitenwänden. Sie sind also etwa zwanzig Jahre jünger als die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in Siena. Auf der Westwand ist der „Triumph des Thomas von Aquino“ dargestellt. Der Heilige der Dominikaner sitzt auf seinem Thron, um ihn sind Evangelisten und Propheten versammelt, etwas weiter unten liegen unterworfene Ketzer, und ganz unten sitzen auf gotischen Chorstühlen, steif in Reihen geordnet, männliche und weibliche Figuren, welche Tugenden und Wissenschaften darstellen. Alle sind durch eine gewisse Beziehung auf die Kirche zusammengehalten. Die Grundlage dieser Malerei ist durchaus gelehrt wie der Dominikanerorden, dem die Maria Novella gehört. Wir haben lauter ruhige, ernst repräsentierende Gestalten, nichts von der innerlichen, beschaulichen Lieblichkeit der Franziskaner, und auch keine Handlung, kaum eine Bewegung wie bei Giotto.

Viel mannigfaltiger ist das Bild der Ostwand: „die streitende und die triumphierende Kirche“. Unten sitzen vor einer Kirchenfassade (des Doms von Florenz) als Hintergrund in langer Reihe der Papst, der Kaiser und der heilige Thomas nebst einigen Begleitern. Zu ihren Füßen ist eine zahlreiche Gemeinde versammelt von Geistlichen und Laien, Männern und



Abb. 60. Teilstück von der Ostwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

Frauen, knieend und stehend, betend und gestikulierend. Weiterhin stehen Dominikaner, predigend und bekehrend, vor ihren Füßen am Boden ihre Abbilder, weiße Hunde mit schwarzen Rücken, die sich auf Wölfe oder Schakale stürzen und sie zu Boden werfen. Auf dem mittleren Streifen ist das himmlische Paradies abgebildet (Abb. 60). Petrus mit dem Schlüssel steht unter der Himmelspforte, hinter ihm die gedrängte Schar der Seligen. Vor der Pforte bereiten Dominikanerbrüder vor auf das himmlische Leben. Draußen liegt die Welt der irdischen Freuden. In den Baumkronen sitzen kleine Gestalten und brechen Früchte. Andere in einem Zwischengeschoß lustwandeln oder tanzen in langen Kleidern. Über ihnen sitzt eine vornehme Gruppe in gesellschaftlicher Haltung. Musik, das Schoßtier und der Falke fehlen nicht. Sie sollen die Freuden der Welt bedeuten, die der Geist überwunden hat. Es ist aber doch wirkliche Genremalerei im Zeitalter der Gotik. Und zwar beinahe das Einzige, was lebendig und originell ist in dieser übrigens verstandesmäßig langweiligen Programmkunst der Dominikaner von S. Maria Novella!

Gerade diese letzte Darstellung erinnert uns in auffallender Weise an ein Bild im Camposanto von Pisa, und zwar so, daß wir bei der Eigenartigkeit dieses doch sehr hervorstechenden Motivs unter so manchen anderen oft wiederholten Gegenständen den Gedanken an einen Zusammenhang nicht los werden. Es fragt sich also: ging der Zug von Florenz nach Pisa oder in umgekehrter Richtung? Die Antwort wird nicht schwer sein.

---

den konkreteren Inhalt ihres Lebens voraus. Die darauf folgende Stufe ist dann die Malerei von profaner Zeitgeschichte, nach Art der Novellen in der Literatur, höchstens mit leichten Anspielungen auf Gedanken, so wie sie Spinello Aretino hier in Siena in demselben Rathause siebzig Jahre später ausgeführt hat. Aber zunächst wollte man noch nicht zu der bloß erzählenden Historie übergehen, sondern man hatte sein Gefallen noch an Ideen, zu denen solche Bilder anregen sollten.

Näher der Art Giottos und doch auch wieder an diese Bilder in Siena, namentlich an die politische Malerei des Ambrogio Lorenzetti erinnernd, zeigt sich uns nun in Florenz ein Teil der merkwürdigen Fresken, an den vier Wänden und den spitzzulaufenden Deckenfeldern der Spanischen Kapelle, des einstigen Kapitelsaals der Dominikaner im Kreuzgang von S. Maria Novella. Sie sind durch keine sichere Überlieferung mit bestimmten Urhebern verknüpft. Taddeo Gaddi und Simone Martini, die Vasari nennt, sind sachlich unmöglich, und Simone war außerdem längst gestorben (1344), als diese Teile des Klosters bemalt wurden. Uns interessieren vor allen zwei Darstellungen mit gehäuften Figuren, die in etagenmäßigen Streifen übereinander angeordnet sind, an den beiden Seitenwänden. Sie sind also etwa zwanzig Jahre jünger als die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in Siena. Auf der Westwand ist der „Triumph des Thomas von Aquino“ dargestellt. Der Heilige der Dominikaner sitzt auf seinem Thron, um ihn sind Evangelisten und Propheten versammelt, etwas weiter unten liegen unterworfene Ketzer, und ganz unten sitzen auf gotischen Chorstühlen, steif in Reihen geordnet, männliche und weibliche Figuren, welche Tugenden und Wissenschaften darstellen. Alle sind durch eine gewisse Beziehung auf die Kirche zusammengehalten. Die Grundlage dieser Malerei ist durchaus gelehrt wie der Dominikanerorden, dem die Maria Novella gehört. Wir haben lauter ruhige, ernst repräsentierende Gestalten, nichts von der innerlichen, beschaulichen Lieblichkeit der Franziskaner, und auch keine Handlung, kaum eine Bewegung wie bei Giotto.

Viel mannigfaltiger ist das Bild der Ostwand: „die streitende und die triumphierende Kirche“. Unten sitzen vor einer Kirchenfassade (des Doms von Florenz) als Hintergrund in langer Reihe der Papst, der Kaiser und der heilige Thomas nebst einigen Begleitern. Zu ihren Füßen ist eine zahlreiche Gemeinde versammelt von Geistlichen und Laien, Männern und



Abb. 60. Teilstück von der Ostwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

Frauen, knieend und stehend, betend und gestikulierend. Weiterhin stehen Dominikaner, predigend und bekehrend, vor ihren Füßen am Boden ihre Abbilder, weiße Hunde mit schwarzen Rücken, die sich auf Wölfe oder Schakale stürzen und sie zu Boden werfen. Auf dem mittleren Streifen ist das himmlische Paradies abgebildet (Abb. 60). Petrus mit dem Schlüssel steht unter der Himmelspforte, hinter ihm die gedrängte Schar der Seligen. Vor der Pforte bereiten Dominikanerbrüder vor auf das himmlische Leben. Draußen liegt die Welt der irdischen Freuden. In den Baumkronen sitzen kleine Gestalten und brechen Früchte. Andere in einem Zwischengeschoß lustwandeln oder tanzen in langen Kleidern. Über ihnen sitzt eine vornehme Gruppe in gesellschaftlicher Haltung. Musik, das Schoßtier und der Falke fehlen nicht. Sie sollen die Freuden der Welt bedeuten, die der Geist überwunden hat. Es ist aber doch wirkliche Genremalerei im Zeitalter der Gotik. Und zwar beinahe das Einzige, was lebendig und originell ist in dieser übrigens verstandesmäßig langweiligen Programmkunst der Dominikaner von S. Maria Novella!

Gerade diese letzte Darstellung erinnert uns in auffallender Weise an ein Bild im Camposanto von Pisa, und zwar so, daß wir bei der Eigenartigkeit dieses doch sehr hervorstechenden Motivs unter so manchen anderen oft wiederholten Gegenständen den Gedanken an einen Zusammenhang nicht los werden. Es fragt sich also: ging der Zug von Florenz nach Pisa oder in umgekehrter Richtung? Die Antwort wird nicht schwer sein.

Den Camposanto, d. h. die gotische Architektur um den Friedhof von Pisa, mit geweihter Erde, die hundert Jahre früher aus dem gelobten Lande geholt worden war, hatte der auch als Baumeister berühmte Bildhauer Giovanni Pisano aufgeführt, als Giotto noch ganz jung war (1283 nach Vasari im Kern vollendet, aber nach Ausweis der Rechnungen ist noch zweihundert Jahre lang daran gebaut worden). Von außen stellt sich der Bau wie eine langgedehnte kirchenartige Fassade dar. Die inneren, nach dem Friedhofe zu gelegenen Wandflächen (Abb. 61) bekamen seit 1351 Freskenschmuck, aber man hielt sich nicht an einen einheitlichen Plan, das jeweilig Begonnene verfiel, und manches wurde durch neue Anfänge teilweise überdeckt. Diese regellose Mannigfaltigkeit einer über fast anderthalb Jahrhunderte sich hinziehenden Dekorationsarbeit, wo die folgende fast immer die ihr vorhergehende rücksichtslos beeinträchtigt, ist ja, wie jeder Besucher bald empfindet, das Charakteristische der Malereien des Camposanto. Wer nicht Zeit und Neigung hat, die Äußerungen einer oft unterbrochenen Geschichte der Freskomalerei sich hier aus zum teil kümmerlichen Überbleibseln zusammenzusuchen, dem sind wohl die liebsten die spätesten unter diesen Bildern, des heiteren Benozzo Gozzoli alttestamentliche Geschichten, untermischt mit lebendigen Zutaten aus dem Florenz des 15. Jahrhunderts. Aber das ist bereits Renaissance! Benozzo hat jedoch noch etwas von dem schwärmerischen Geiste der gotischen Ordensleute überkommen von seinem Lehrer Fiesole her. Darum paßt er eher als ein anderer in diese ernste und künstlerisch einer früheren Zeit angehörende Welt.

Die Arbeit begann an der schmalen Ostwand mit jetzt ganz übermalten einzelnen Szenen: der Kreuzigung, der Auferstehung, des ungläubigen Thomas und der Himmelfahrt, von einem unbekannten Maler. Dann kam die südliche Längswand an die Reihe, und zwar fing man wohl nicht an der östlichen Ecke an, sondern am Haupteingang mit der idyllisch gehaltenen, figurenreichen Schilderung des Lebens der Einsiedler in der Thebais, jetzt ebenfalls stark zerstört. Dieses Fresko von lieblich weichem Charakter hat alle Züge der sienesischen Malerei. Den Platz zwischen dieser Darstellung und der Südostecke nimmt das berühmte Glanzstück des Camposanto ein*): drei große Darstellungen von dem Meister des „Triumphes des Todes“,

*) Weiter folgen an der Südwand auf die Thebais Geschichten des pisanischen Lokalheiligen Rainer, die oberen drei Bilder von Andrea da Firenze seit 1376, die unteren drei sehr viel schöner von Antonio Veneziano seit 1386. Dann drei Bilder aus dem Leben der Heiligen Ephysius und Potitus, von Spinello Aretino seit 1390. Endlich — schon seit 1371 — Geschichten Hiobs von Francesco da Volterra. — An der Nordwand unbedeutende Genesisbilder bis zum Opfer Noahs von Pietro di Puccio aus Orvieto seit 1389. Die übrigen alttestamentlichen Geschichten von Benozzo Gozzoli schon 1369 bis 1385.



Abb. 61. Östliche Halle des Camposanto in Pisa.

nämlich in der Mitte das „Weltgericht“, rechts davon die „Hölle“ und links — also für den Betrachter den Anfang der Trilogie bildend — eben dieser so bezeichnete „Triumph des Todes“.

Nach Vasari müßte dem Andrea Orcagna (S. 88) das Hauptverdienst um diese Bilder zugeschrieben werden. Der hätte das Jüngste Gericht nebst „einigen Phantasien seiner Erfindung“ (nämlich jenen „Triumph des Todes“) in Pisa gemalt und diese Dinge gleich darnach schöner auf drei wundervollen Fresken in Santa Croce in Florenz wiederholt; seinen Bruder (Lionardo, er nennt ihn Bernardo) hätte er in Pisa zurückgelassen, damit er die „Hölle“ malte. Dann beschreibt Vasari jene inzwischen verschwundenen Fresken von S. Croce, die in der Tat mit den Bildern in Pisa einige nicht gewöhnliche Motive gemein gehabt haben müssen. Aber mit den wirklichen Bildern Orcagnas in der S. Maria Novella (S. 88) haben doch die Fresken des Camposanto nur eine allgemeine Ähnlichkeit, die sich z. B. nicht auf die Ge-

Den Camposanto, d. h. die gotische Architektur um den Friedhof von Pisa, mit geweihter Erde, die hundert Jahre früher aus dem gelobten Lande geholt worden war, hatte der auch als Baumeister berühmte Bildhauer Giovanni Pisano aufgeführt, als Giotto noch ganz jung war (1283 nach Vasari im Kern vollendet, aber nach Ausweis der Rechnungen ist noch zweihundert Jahre lang daran gebaut worden). Von außen stellt sich der Bau wie eine langgedehnte kirchenartige Fassade dar. Die inneren, nach dem Friedhofe zu gelegenen Wandflächen (Abb. 61) bekamen seit 1351 Freskenschmuck, aber man hielt sich nicht an einen einheitlichen Plan, das jeweilig Begonnene verfiel, und manches wurde durch neue Anfänge teilweise überdeckt. Diese regellose Mannigfaltigkeit einer über fast anderthalb Jahrhunderte sich hinziehenden Dekorationsarbeit, wo die folgende fast immer die ihr vorhergehende rücksichtslos beeinträchtigt, ist ja, wie jeder Besucher bald empfindet, das Charakteristische der Malereien des Camposanto. Wer nicht Zeit und Neigung hat, die Äußerungen einer oft unterbrochenen Geschichte der Freskomalerei sich hier aus zum teil kümmerlichen Überbleibseln zusammenzusuchen, dem sind wohl die liebsten die spätesten unter diesen Bildern, des heiteren Benozzo Gozzoli alttestamentliche Geschichten, untermischt mit lebendigen Zutaten aus dem Florenz des 15. Jahrhunderts. Aber das ist bereits Renaissance! Benozzo hat jedoch noch etwas von dem schwärmerischen Geiste der gotischen Ordensleute überkommen von seinem Lehrer Fiesole her. Darum paßt er eher als ein anderer in diese ernste und künstlerisch einer früheren Zeit angehörende Welt.

Die Arbeit begann an der schmalen Ostwand mit jetzt ganz übermalten einzelnen Szenen: der Kreuzigung, der Auferstehung, des ungläubigen Thomas und der Himmelfahrt, von einem unbekannten Maler. Dann kam die südliche Längswand an die Reihe, und zwar fing man wohl nicht an der östlichen Ecke an, sondern am Haupteingang mit der idyllisch gehaltenen, figurenreichen Schilderung des Lebens der Einsiedler in der Thebais, jetzt ebenfalls stark zerstört. Dieses Fresko von lieblich weichem Charakter hat alle Züge der sienesischen Malerei. Den Platz zwischen dieser Darstellung und der Südostecke nimmt das berühmte Glanzstück des Camposanto ein*): drei große Darstellungen von dem Meister des „Triumphes des Todes“,

*) Weiter folgen an der Südwand auf die Thebais Geschichten des pisanischen Lokalheiligen Ranier, die oberen drei Bilder von Andrea da Firenze seit 1376, die unteren drei sehr viel schöner von Antonio Veneziano seit 1386. Dann drei Bilder aus dem Leben der Heiligen Ephysius und Potitus, von Spinello Aretino seit 1390. Endlich — schon seit 1371 — Geschichten Hiobs von Francesco da Volterra. — An der Nordwand unbedeutende Genesisbilder bis zum Opfer Noahs von Pietro di Puccio aus Orvieto seit 1389. Die übrigen alttestamentlichen Geschichten von Benozzo Gozzoli schon 1369 bis 1385.



Abb. 61. Östliche Halle des Camposanto in Pisa.

nämlich in der Mitte das „Weltgericht“, rechts davon die „Hölle“ und links — also für den Betrachter den Anfang der Trilogie bildend — eben dieser so bezeichnete „Triumph des Todes“.

Nach Vasari müßte dem Andrea Orcagna (S. 88) das Hauptverdienst um diese Bilder zugeschrieben werden. Der hätte das Jüngste Gericht nebst „einigen Phantasien seiner Erfindung“ (nämlich jenen „Triumph des Todes“) in Pisa gemalt und diese Dinge gleich darnach schöner auf drei wundervollen Fresken in Santa Croce in Florenz wiederholt; seinen Bruder (Lionardo, er nennt ihn Bernardo) hätte er in Pisa zurückgelassen, damit er die „Hölle“ malte. Dann beschreibt Vasari jene inzwischen verschwundenen Fresken von S. Croce, die in der Tat mit den Bildern in Pisa einige nicht gewöhnliche Motive gemein gehabt haben müssen. Aber mit den wirklichen Bildern Orcagnas in der S. Maria Novella (S. 88) haben doch die Fresken des Camposanto nur eine allgemeine Ähnlichkeit, die sich z. B. nicht auf die Ge=

sichtstypen erstreckt, und das bewegte Leben dieser Bilder ist dem Maler Orcagna vollends fremd. Die „Hölle“, an der sich Vasaris Behauptung prüfen ließe, ist nicht nur in Florenz in S. Maria Novella, wie wir früher gesehen haben, sondern auch in Pisa so gut wie zerstört, denn hier ist sie zweimal, bald nach 1374 und noch einmal im 16. Jahrhundert zu Vasaris Zeit, übermalt worden. Man hat neuerdings Vasaris Angabe als willkürlich fallen lassen und entweder an die Lorenzetti in Siena gedacht oder auch einen florentinischen Giottesken, Bernardo Daddi, vorgeschlagen. Dann hat man es ganz aufgegeben, nach Namen zu suchen. Es läßt sich nur die Schulrichtung bezeichnen. Pisa selbst hat überhaupt keine einheimischen Maler von solcher Bedeutung gehabt, daß man auf sie diese Bilder zurückführen könnte. Der noch zu guterletzt empfohlene Francesco Traini hat auf solche Ehre keinen Anspruch. Es bleiben also nur Florenz und Siena übrig. Im allgemeinen wird man, sogar in den Formen, wohl noch mehr an Siena erinnert als an Florenz. Dabei ist es seltsam, daß, sowie man sich auf die Suche nach Einzelheiten begibt, man hier in den Gesichtszügen namentlich der Frauen den Typenvorrat ganz bestimmter Fresken aus Giottos Nachfolge, z. B. der des Taddeo Gaddi in S. Croce, wiederzufinden meint. Es hat sich also hier in Pisa eine Kombination vollzogen von Gedanken, wie sie in Giottos Schule ausgedrückt zu werden pflegten, und einer Vortragsweise, die uns an die Maler von Siena erinnert.

Gehen wir aber zunächst auf die *Bedeutung der Darstellungen* ein. Sie sind, wie es scheint, das Höchste an Gedankenmalerei, was erreicht werden kann, insoweit es noch ohne gelehrte Beihilfe verständlich sein will. Es war natürlich, daß jede Betrachtung der Bilder zunächst an Dante anknüpfte. Inwieweit das richtig ist, wurde bereits angedeutet. Es ist häufig bemerkt worden, daß gerade Fegefeuer und Hölle für den Künstler am wenigsten abwerfen, nicht nur des eigentlich Malerischen, sondern auch an faßbaren oder gar ergreifenden Gedanken. Das „Paradies“, der dritte Teil von Dantes Komödie, fehlt hier in Pisa. Und die Darstellung der Hölle, die sowohl bei Orcagna wie hier nach Dante gegeben ist (in Pisa findet sich sogar der letzte Vers der Hölleninschrift Lasciate ogni speranza voi ch'entrate), befriedigt ganz abgesehen von der schlechten Erhaltung am wenigsten. Manches wirkt wohl ernst oder gar erschreckend, aber nichts ergreift als Ganzes nachhaltig. Vielmehr sieht an zahlreichen Stellen die Karikatur anstatt des Gräßlichen hervor.

Ganz anders ist das „*Weltgericht*“. Oben sitzt Christus in mandel-

förmiger Glorie, die rechte Hand erhoben, die linke auf das Wundenmal der Seite gelegt. Seine Richtung und sein Blick und seine Handbewegung gelten nur den Verdammten, wogegen auf allen früheren Darstellungen in der italienischen Kunst die Aufmerksamkeit des Weltrichters sich den beiden Seiten zuwendet. Das und die drohend erhobene Rechte hat später wieder Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gegeben, selbstverständlich auf seine Weise und verändert, aber in Erinnerung an seinen Vorgänger, — da beißt keine Maus den Faden ab! Neben dem Weltrichter des Camposanto sitzt in einer eben solchen Glorie und auch sonst völlig gleichgeordnet Maria, nur daß sich ihr Gesicht mit demütigem Ausdrucke senkt. Unter ihnen sehen wir vier Engel, deren Umrisse die Gestalt des Kreuzes bilden, — als Hauptlinie einen Gewaltigen, der das Gericht verkündigt. Von seinen Händen laufen zwei Schriftbänder aus mit den lateinischen Bibelworten an die Auserwählten und die Verdammten, und darunter blasen die zwei seitlichen Engel in die Auferstehungsposaune. Die Wirkung muß erschütternd sein. Denn sein Genosse, der Engel unter ihm, sitzt ganz in sich zusammengesunken, in seinen Mantel gehüllt und wie frierend da, die Hand auf den Mund legend (Abb. 62). Und die Apostel auf den Wolkenschichten rechts und links von dem Richter geben in lebhaften Gebärden zu erkennen, wie sie ergriffen sind. Unterhalb der Wolken, auf denen die Apostel sitzen, haben sich, ebenfalls zunächst auf Wolkenschichten bis zur Erde hinunter, links vom Betrachter die Heiligen aus alter und neuer Zeit gruppiert, vier Reihen übereinander teils stehend, teils knieend; die oberste der alttestamentlichen wird von Abraham, die zweite der altchristlichen von dem Täufer Johannes angeführt und durch inbrünstiges Beten empfohlen. Ganz unten eine dichte



Abb. 62. Engelgruppe aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.

Schrecken erweckt, und das bewegte Leben dieser Bilder ist dem Maler Orcagna vollends fremd. Die „Hölle", an der sich Vasaris Behauptung prüfen ließe, ist nicht nur in Florenz in S. Maria Novella, wie wir früher gesehen haben, sondern auch in Pisa so gut wie zerstört, denn hier ist sie zweimal, bald nach 1374 und noch einmal im 16. Jahrhundert zu Vasaris Zeit, übermalt worden. Man hat neuerdings Vasaris Angabe als willkürlich fallen lassen und entweder an die Lorenzetti in Siena gedacht oder auch einen florentinischen Giottesken, Bernardo Daddi, vorgeschlagen. Dann hat man es ganz aufgegeben, nach Namen zu suchen. Es läßt sich nur die Schulrichtung bezeichnen. Pisa selbst hat überhaupt keine einheimischen Maler von solcher Bedeutung gehabt, daß man auf sie diese Bilder zurückführen könnte. Der noch zu guterletzt empfohlene Francesco Traini hat auf solche Ehre keinen Anspruch. Es bleiben also nur Florenz und Siena übrig. Im allgemeinen wird man, sogar in den Formen, wohl noch mehr an Siena erinnert als an Florenz. Dabei ist es seltsam, daß, sowie man sich auf die Suche nach Einzelheiten begibt, man hier in den Gesichtszügen namentlich der Frauen den Typenvorrat ganz bestimmter Fresken aus Giottos Nachfolge, z. B. der des Taddeo Gaddi in S. Croce, wiederzufinden meint. Es hat sich also hier in Pisa eine Kombination vollzogen von Gedanken, wie sie in Giottos Schule ausgedrückt zu werden pflegten, und einer Vortragsweise, die uns an die Maler von Siena erinnert.

Gehen wir aber zunächst auf die Bedeutung der Darstellungen ein. Sie sind, wie es scheint, das Höchste an Gedankenmalerei, was erreicht werden kann, insoweit es noch ohne gelehrte Beihilfe verständlich sein will. Es war natürlich, daß jede Betrachtung der Bilder zunächst an Dante anknüpfte. Inwieweit das richtig ist, wurde bereits angedeutet. Es ist häufig bemerkt worden, daß gerade Fegefeuer und Hölle für den Künstler am wenigsten abwerfen, nicht nur des eigentlich Malerischen, sondern auch an faßbaren oder gar ergreifenden Gedanken. Das „Paradies", der dritte Teil von Dantes Komödie, fehlt hier in Pisa. Und die Darstellung der Hölle, die sowohl bei Orcagna wie hier nach Dante gegeben ist (in Pisa findet sich sogar der letzte Vers der Hölleninschrift Lasciate ogni speranza voi ch'entrate), befriedigt ganz abgesehen von der schlechten Erhaltung am wenigsten. Manches wirkt wohl ernst oder gar erschreckend, aber nichts ergreift als Ganzes nachhaltig. Vielmehr sieht an zahlreichen Stellen die Karikatur anstatt des Gräßlichen hervor.

Ganz anders ist das „Weltgericht". Oben sitzt Christus in mandel-

förmiger Glorie, die rechte Hand erhoben, die Linke auf das Wundenmal der Seite gelegt. Seine Richtung und sein Blick und seine Handbewegung gelten nur den Verdammten, wogegen auf allen früheren Darstellungen in der italienischen Kunst die Aufmerksamkeit des Weltrichters sich den beiden Seiten zuwendet. Das und die drohend erhobene Rechte hat später wieder Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gegeben, selbstverständlich auf seine Weise und verändert, aber in Erinnerung an seinen Vorgänger, — da beißt keine Maus den Faden ab! Neben dem Weltrichter des Camposanto sitzt in einer eben solchen Glorie und auch sonst völlig gleichgeordnet Maria, nur daß sich ihr Gesicht mit demütigem Ausdrucke senkt. Unter ihnen sehen wir vier Engel, deren Umrisse die Gestalt des Kreuzes bilden, — als Hauptlinie einen Gewaltigen, der das Gericht verkündigt. Von seinen Händen laufen zwei Schriftbänder aus mit den lateinischen Bibelworten an die Auserwählten und die Verdammten, und darunter blasen die zwei seitlichen Engel in die Auferstehungsposaune. Die Wirkung muß erschütternd sein. Denn sein Genosse, der Engel unter ihm, sitzt ganz in sich zusammengesunken, in seinen Mantel gehüllt und wie frierend da, die Hand auf den Mund legend (Abb. 62). Und die Apostel auf den Wolkenschichten rechts und links von dem Richter geben in lebhaften Gebärden zu erkennen, wie sie ergriffen sind. Unterhalb der Wolken, auf denen die Apostel sitzen, haben sich, ebenfalls zunächst auf Wolkenschichten bis zur Erde hinunter, links vom Betrachter die Heiligen aus alter und neuer Zeit gruppiert, vier Reihen übereinander teils stehend, teils knieend; die oberste der alttestamentlichen wird von Abraham, die zweite der altchristlichen von dem Täufer Johannes angeführt und durch inbrünstiges Beten empfohlen. Ganz unten eine dichte



Abb. 62. Engelgruppe
aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.



Abb. 63. Mittelgruppe aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.



Abb. 64. Jagdzug aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Gruppe der vornehmsten Frauen. Eine Königin hilft einer gekrönten jungen Frau aus dem Grabe. Alle diese haben den Blick nach oben gerichtet. Rechts sind in gleicher Anordnung die Verworfenen versammelt, ihre Reihen aber ins Wanken gekommen. Hier liegt der Schwerpunkt des Bildes in bezug auf das Dramatische. Welch ein Reichtum an einzelnen Zügen! Gerüstete Engel schreiten umher und besorgen das Geschäft der Verteilung (Abb. 63). Teufel von der Seite der Hölle her ergreifen die ihnen bestimmten Opfer, die heftig widerstreben. Die Seite der Verdammten ist darum in größter Bewegung: Spannung, Angst, Verzweiflung und jäher Schreck sind in den Gesichtern ausgedrückt. Hier ist die Gebärdensprache großartig einfach, lapidar möchte man sagen. Die Trachten sind sehr verschieden, viele darunter vornehm und reich, und diese sind offenbar mit Vorliebe ausgeführt worden. Auch auf der Seite der Seligen ist durch schöne einzelne Motive für Abwechselung gesorgt. Auf dem Bilde des Jüngsten Gerichts hat zuerst ein Maler den Gegenstand bedeutend behandelt, so daß wir — auch nach Signorelli und Michelangelo — die Wirkung seiner Kunst empfinden.

Aber das Merkwürdigste bleibt immer der „Triumph des Todes“, wie die Italiener diese Darstellung nennen, in der alles, was die Kunst bis dahin geleistet hat, wie auf einer Stelle vereinigt erscheint: die Raumbehandlung, wie sie in Giottos Schule üblich ist, scharf abgegrenzte Pläne,



Abb. 63. Mittelgruppe aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.



Abb. 64. Jagdzug aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Gruppe der vornehmsten Frauen. Eine Königin hilft einer gekrönten jungen Frau aus dem Grabe. Alle diese haben den Blick nach oben gerichtet. Rechts sind in gleicher Anordnung die Verworfenen versammelt, ihre Reihen aber ins Wanken gekommen. Hier liegt der Schwerpunkt des Bildes in bezug auf das Dramatische. Welch ein Reichtum an einzelnen Zügen! Gerüstete Engel schreiten umher und besorgen das Geschäft der Verteilung (Abb. 63). Teufel von der Seite der Hölle her ergreifen die ihnen bestimmten Opfer, die heftig widerstreben. Die Seite der Verdammten ist darum in größter Bewegung: Spannung, Angst, Verzweiflung und jäher Schreck sind in den Gesichtern ausgedrückt. Hier ist die Gebärdensprache großartig einfach, lapidar möchte man sagen. Die Trachten sind sehr verschieden, viele darunter vornehm und reich, und diese sind offenbar mit Vorliebe ausgeführt worden. Auch auf der Seite der Seligen ist durch schöne einzelne Motive für Abwechselung gesorgt. Auf dem Bilde des Jüngsten Gerichts hat zuerst ein Maler den Gegenstand bedeutend behandelt, so daß wir — auch nach Signorelli und Michelangelo — die Wirkung seiner Kunst empfinden.

Aber das Merkwürdigste bleibt immer der „Triumph des Todes“, wie die Italiener diese Darstellung nennen, in der alles, was die Kunst bis dahin geleistet hat, wie auf einer Stelle vereinigt erscheint: die Raumbehandlung, wie sie in Giottos Schule üblich ist, scharf abgegrenzte Pläne,

die unmittelbar aneinanderstoßen, dramatisches Leben mit vielen porträthaften Zügen, — und alles dieses wird zusammengehalten durch eine Symbolik, die sich ohne weiteres verständlich macht, weil sie mit einfachen, aus der Natur genommenen Zeichen redet. Das Bild ist zweiteilig, aber keineswegs symmetrisch angeordnet, — wenn man will, auch drei- oder vierteilig, wofern man kleinere Teile für sich nimmt. Wir wollen versuchen, uns in die Stimmung des Kunstwerks zu versetzen. „Mensch, freust du dich in deines Lebens Fülle", so redet in einem tiefsinnigen italienischen Gedichte jenes Jacopone da Todi, dem wir unter den Franziskanern begegneten, ein Toter einen Lebenden an. Es ist ein Dialog zwischen Leben und Tod. Es ist der Gedanke, der auch unseren Totentänzen mit ihren Sprüchen zugrunde liegt. Aber wieviel großartiger, vornehmer, man möchte sagen: historischer, entfaltet sich das alles auf diesem Bilde! Links unten ist eine glänzende Jagdgesellschaft hoher Herren und Frauen, darunter drei Könige und eine Königin, mit Dienertroß und Hunden in die Waldschlucht hineingeritten, um nun plötzlich vor drei offenen Särgen betroffen und schaudernd Halt zu machen, in mannigfachen Abstufungen ihre Empfindung kundgebend (Abb. 64). Die in den Särgen liegen, waren einst auf Erden Könige. Neben dem Haupte des einen liegt noch die Krone. Das 13. Jahrhundert kennt eine aus Frankreich gekommene Dichtung, worin drei tote Könige zu drei lebenden sprechen: „Wie ihr jetzt, waren einst wir, und einst werdet ihr sein, was wir nun sind." — Unmittelbar über dieser Szene in friedlicher Felslandschaft leben fromme Einsiedler. Für sie, die aus der Welt zurückgezogenen, hat der Anblick des Todes keine Schrecken mehr. Der heilige Makarius kommt herabgeschritten und hält den Jägern ein Schriftband hin mit einem italienischen Spruch in gereimten Elfsilbern: So endigt des Menschen Leben. Das ist die eine Hälfte des zweiteiligen Bildes. Von der Mitte des Bildes aus und mit den Rücken gegen die letzten aus dem Jagdgefolge gewendet, strecken nun Bettler und Krüppel, darunter auch ein Blinder, verlangend die Hände nach dem „Tode" aus. Der fährt, ein Weib mit Fledermausflügeln und Krallen (la morte, sagt ja der Italiener), mit seiner Sense durch die Luft, eine grausige Gestalt ohne irgend etwas von dem Lächerlichen, das solche Bildungen leicht an sich haben. Unter ihm liegen wie schlummernd die Toten geschichtet, Männer und Frauen, lauter vornehme, reiche, wohl gestellte Leute, denn jene Bettler flehen ja den Tod vergebens an. Er hat sie niedergemäht und fliegt nun weiter, von ihnen weg nach rechts. Dort sitzen in der äußersten Ecke in einem gepflegten Park



Abb. 65. Gruppe aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

die unmittelbar aneinanderstoßen, dramatisches Leben mit vielen porträthaften Zügen, — und alles dieses wird zusammengehalten durch eine Symbolik, die sich ohne weiteres verständlich macht, weil sie mit einfachen, aus der Natur genommenen Zeichen redet. Das Bild ist zweiteilig, aber keineswegs symmetrisch angeordnet, — wenn man will, auch drei- oder vierteilig, wofern man kleinere Teile für sich nimmt. Wir wollen versuchen, uns in die Stimmung des Kunstwerks zu versetzen. „Mensch, freust du dich in deines Lebens Fülle“, so redet in einem tiefsinnigen italienischen Gedichte jenes Jacopone da Todi, dem wir unter den Franziskanern begegneten, ein Toter einen Lebenden an. Es ist ein Dialog zwischen Leben und Tod. Es ist der Gedanke, der auch unseren Totentänzen mit ihren Sprüchen zugrunde liegt. Aber wieviel großartiger, vornehmer, man möchte sagen: historischer, entfaltet sich das alles auf diesem Bilde! Links unten ist eine glänzende Jagdgesellschaft hoher Herren und Frauen, darunter drei Könige und eine Königin, mit Dienertroß und Hunden in die Waldschlucht hineingeritten, um nun plötzlich vor drei offenen Särgen betroffen und schaudernd Halt zu machen, in mannigfachen Abstufungen ihre Empfindung kundgebend (Abb. 64). Die in den Särgen liegen, waren einst auf Erden Könige. Neben dem Haupte des einen liegt noch die Krone. Das 13. Jahrhundert kennt eine aus Frankreich gekommene Dichtung, worin drei tote Könige zu drei lebenden sprechen: „Wie ihr jetzt, waren einst wir, und einst werdet ihr sein, was wir nun sind.“ — Unmittelbar über dieser Szene in friedlicher Felslandschaft leben fromme Einsiedler. Für sie, die aus der Welt zurückgezogenen, hat der Anblick des Todes keine Schrecken mehr. Der heilige Makarius kommt herabgeschritten und hält den Jägern ein Schriftband hin mit einem italienischen Spruch in gereimten Elfsilbern: So endigt des Menschen Leben. Das ist die eine Hälfte des zweiteiligen Bildes. Von der Mitte des Bildes aus und mit den Rücken gegen die letzten aus dem Jagdgefolge gewendet, strecken nun Bettler und Krüppel, darunter auch ein Blinder, verlangend die Hände nach dem „Tode“ aus. Der fährt, ein Weib mit Fledermausflügeln und Krallen (la morte, sagt ja der Italiener), mit seiner Sense durch die Luft, eine grausige Gestalt ohne irgend etwas von dem Lächerlichen, das solche Bildungen leicht an sich haben. Unter ihm liegen wie schlummernd die Toten geschichtet, Männer und Frauen, lauter vornehme, reiche, wohl gestellte Leute, denn jene Bettler flehen ja den Tod vergebens an. Er hat sie niedergemäht und fliegt nun weiter, von ihnen weg nach rechts. Dort sitzen in der äußersten Ecke in einem gepflegten Park



Abb. 65. Gruppe aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Damen und Herren (Abb. 65). Das reizvolle Bild könnte eine Illustration sein zu einer italienischen Liebeskanzone oder zum Boccaccio: so verkürzen sich die Personen seines Dekamerone im Pestjahr 1348 die bange Zeit. Über zweien aus der Gesellschaft, die der Seite, woher der Tod geflogen kommt, am nächsten sitzen, schweben Engel mit umgewendeten Fackeln, mit der Hand auf sie niederweisend. Man hat sie für Todesgenien gehalten, aber die würde dieser Künstler schrecklicher gestaltet haben; sie gleichen vielmehr den Engeln, die das Spruchband über der Todesgruppe halten, und es sind Amoretten, die, wie schon Vasari sah, in das Herz des Liebespaares zu zielen scheinen. Auch in dieser harmlosen Funktion helfen sie noch zu einem wirksamen Kontrast. Diese Menschen ahnen nichts schlimmes, sie vergnügen sich mit Musik und Unterhaltung. Solche Gegensätze haben etwas ergreifendes, und überhaupt die Isolierung so vieler Gruppen, die, einander unbewußt, leben und handeln, und der Betrachtende faßt sie doch zusammen und weiß, was sie bedeuten sollen und was ihnen bevorsteht. So verkündet der Chor in der Tragödie den Zuhörern, wovon die Handelnden im Stücke noch nichts wissen. Und weil der Tod den Menschen geteiltes Los bringt, so schweben Engel und Teufel durch die Luft, streiten miteinander um die Seelen und führen sie hier- und dorthin. Oben, nicht weit davon, wo die Einsiedler wohnen, brennen kleine Vulkane oder Feuerlöcher, dahinein werden die Verdammten gesteckt. Ein „Paradies", wohin die Engel mit ihren Seelen ziehen könnten, ist auf dem Bilde nicht mehr sichtbar. Denn das Wie des Jenseits soll hier nur nebenbei angedeutet werden, der Hauptnachdruck liegt auf dem Gegensatze zwischen Leben und Tod, und dieser Eindruck durfte nicht abgeschwächt werden. Darum hat auch das Bild für den ersten, großen Blick nur zwei Teile: die Jagdgesellschaft links und das Gartenfest rechts. Alles andere ordnet sich unter.

Merkwürdig ist, daß dieses erste Fresko der dreiteiligen Reihe in älteren Rechnungen als Purgatorio — neben Giudizio und Inferno — aufgeführt wird, dabei dachte man natürlich an Dantes Gedicht, und eine Art läuternder Vorbereitung auf das Gericht konnte man ja immerhin auf dem Fresko dargestellt finden. Viel jünger ist die Bezeichnung „Triumph des Todes", die Vasari noch nicht kennt, er weiß nur von alcune fantasie a suo capriccio seines Andrea Orcagna zu sagen. Sie ist jedenfalls aus Petrarcas trionfo della morte abgeleitet, aber die Künstler dieser Bilder dachten weder an ihn noch an seine reflektierten trionfi in vita e in morte di madonna Laura, die 1357 begonnen wurden und erst nach seinem Tode



Abb. 66. Die Bekehrung des h. Rainer, von Andrea da Firenze. Pisa, Camposanto.

in die Öffentlichkeit kamen. Das große Sterben des Jahres 1348, das die Geliebte des Dichters hinweggerafft, hatte mit seinen grausigen Eindrücken auch auf ihre Phantasie gewirkt, aber der Niederschlag ist lebensvoller und großartiger geworden als bei Petrarca.

Hiermit sind wir schon auf die Entstehungszeit unserer Bilder geführt. Sie sind älter als ein neuer Bemalungsplan, der nach erhaltenen Rechnungen in den Jahren 1369 bis 1391 ausgeführt worden ist, und an dessen Anfang — auf derselben Südwand — die Geschichten aus dem Leben Hiobs (1371) stehen. Und sie müssen auch älter sein als die Fresken der Spanischen Kapelle zu Florenz, an deren eine Szene uns das Gartenbild auf dem Pisaner Fresko deutlich erinnerte (S. 105). Dieselbe Auffassung und Formgebung mit den langgezogenen Körpern wie in der Spanischen Kapelle erkennt man an der Südwand in Pisa auf den oberen drei Bildern aus der Geschichte des heiligen Rainer, die urkundlich 1376 von Andrea da Firenze gemalt wurden (Abb. 66). Gleich darnach rief man diesen nach Florenz zurück (er liegt in S. Maria Novella begraben), hier also war er dann in der Spanischen Kapelle beschäftigt und nun malte er jene Gartenszene nach den aus Pisa mitgebrachten Anregungen des Meisters vom „Triumph des Todes", gegen den gehalten er nur ein schwächlicher Nachahmer ist. Seine Darstellung ist eine künstlerisch schon viel tiefer stehende Kompilation derselben Bestandteile ohne eigene Stimmung, während das Bild in Pisa die volle Frische einer originellen Erfindung hat. Es sind dies übrigens die ältesten Beispiele eines

Damen und Herren (Abb. 65). Das reizvolle Bild könnte eine Illustration sein zu einer italienischen Liebeskanzone oder zum Boccaccio: so verkürzen sich die Personen seines Dekamerone im Pestjahr 1348 die bange Zeit. Über zweien aus der Gesellschaft, die der Seite, woher der Tod geflogen kommt, am nächsten sitzen, schweben Engel mit umgewendeten Fackeln, mit der Hand auf sie niederweisend. Man hat sie für Todesgenien gehalten, aber die würde dieser Künstler schrecklicher gestaltet haben; sie gleichen vielmehr den Engeln, die das Spruchband über der Todesgruppe halten, und es sind Amoretten, die, wie schon Vasari sah, in das Herz des Liebespaares zu zielen scheinen. Auch in dieser harmlosen Funktion helfen sie noch zu einem wirksamen Kontrast. Diese Menschen ahnen nichts schlimmes, sie vergnügen sich mit Musik und Unterhaltung. Solche Gegensätze haben etwas ergreifendes, und überhaupt die Isolierung so vieler Gruppen, die, einander unbewußt, leben und handeln, und der Betrachtende faßt sie doch zusammen und weiß, was sie bedeuten sollen und was ihnen bevorsteht. So verkündet der Chor in der Tragödie den Zuhörern, wovon die Handelnden im Stücke noch nichts wissen. Und weil der Tod den Menschen geteiltes Los bringt, so schweben Engel und Teufel durch die Luft, streiten miteinander um die Seelen und führen sie hier- und dorthin. Oben, nicht weit davon, wo die Einsiedler wohnen, brennen kleine Vulkane oder Feuerlöcher, dahinein werden die Verdammten gesteckt. Ein „Paradies", wohin die Engel mit ihren Seelen ziehen könnten, ist auf dem Bilde nicht mehr sichtbar. Denn das Wie des Jenseits soll hier nur nebenbei angedeutet werden, der Hauptnachdruck liegt auf dem Gegensatze zwischen Leben und Tod, und dieser Eindruck durfte nicht abgeschwächt werden. Darum hat auch das Bild für den ersten, großen Blick nur zwei Teile: die Jagdgesellschaft links und das Gartenfest rechts. Alles andere ordnet sich unter.

Merkwürdig ist, daß dieses erste Fresko der dreiteiligen Reihe in älteren Rechnungen als Purgatorio — neben Giudizio und Inferno — aufgeführt wird, dabei dachte man natürlich an Dantes Gedicht, und eine Art läuternder Vorbereitung auf das Gericht konnte man ja immerhin auf dem Fresko dargestellt finden. Viel jünger ist die Bezeichnung „Triumph des Todes", die Vasari noch nicht kennt, er weiß nur von alcune fantasie a suo capriccio seines Andrea Orcagna zu sagen. Sie ist jedenfalls aus Petrarcas trionfo della morte abgeleitet, aber die Künstler dieser Bilder dachten weder an ihn noch an seine reflektierten trionfi in vita e in morte di madonna Laura, die 1357 begonnen wurden und erst nach seinem Tode



Abb. 66. Die Bekehrung des h. Rainer, von Andrea da Firenze. Pisa, Camposanto.

in die Öffentlichkeit kamen. Das große Sterben des Jahres 1348, das die Geliebte des Dichters hinweggerafft, hatte mit seinen grausigen Eindrücken auch auf ihre Phantasie gewirkt, aber der Niederschlag ist lebensvoller und großartiger geworden als bei Petrarca.

Hiermit sind wir schon auf die Entstehungszeit unserer Bilder geführt. Sie sind älter als ein neuer Bemalungsplan, der nach erhaltenen Rechnungen in den Jahren 1369 bis 1391 ausgeführt worden ist, und an dessen Anfang — auf derselben Südwand — die Geschichten aus dem Leben Hiobs (1371) stehen. Und sie müssen auch älter sein als die Fresken der Spanischen Kapelle zu Florenz, an deren eine Szene uns das Gartenbild auf dem Pisaner Fresko deutlich erinnerte (S. 105). Dieselbe Auffassung und Formgebung mit den langgezogenen Körpern wie in der Spanischen Kapelle erkennt man an der Südwand in Pisa auf den oberen drei Bildern aus der Geschichte des heiligen Rainer, die urkundlich 1376 von Andrea da Firenze gemalt wurden (Abb. 66). Gleich darnach rief man diesen nach Florenz zurück (er liegt in S. Maria Novella begraben), hier also war er dann in der Spanischen Kapelle beschäftigt und nun malte er jene Gartenszene nach den aus Pisa mitgebrachten Anregungen des Meisters vom „Triumph des Todes", gegen den gehalten er nur ein schwächlicher Nachahmer ist. Seine Darstellung ist eine künstlerisch schon viel tiefer stehende Kompilation derselben Bestandteile ohne eigene Stimmung, während das Bild in Pisa die volle Frische einer originellen Erfindung hat. Es sind dies übrigens die ältesten Beispiele eines

wirklichen Genrebildes in der neueren Kunst. Im Norden findet man dergleichen zwar schon früh in den Miniaturen der Handschriften, und auch in breiter Schilderung ausgeführt auf Wandgemälden süddeutscher Burgen, aber ohne diese bildmäßigen Absichten einer individuellen Charakterisierung, mehr dekorativ in der Art von Teppichmustern gehalten. So am schönsten auf den Fresken des Schlosses Runkelstein bei Bozen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts.

Der Meister, der hier in Pisa Gedanken aus Giottos Kreise mit der Vortragsweise der Maler von Siena verband (wie ja auch bei Orcagna sienesische Einflüsse wahrzunehmen waren), und der mit seinen Gehilfen außer der Trilogie mindestens noch die Thebais malte, muß daran viele Jahre gearbeitet haben. Jedenfalls über die Zeit hinaus, wo Orcagna seinen bescheidenen Zyklus der letzten Dinge in S. Maria Novella vollendet hatte (1357). Und er überragt seinen florentinischen Vorgänger, denn das ist nun wohl zweifellos, daß an bedeutender, überwältigender Wirkung trotz vieler Schwächen und trotz schlechter Erhaltung diese Bilder vom „Weltgericht“ und vom „Triumph des Todes“ das Größte sind, was irgend eine Malerei bis dahin hervorgebracht hat. Dafür hat uns die Geschichte die Namen ihrer Urheber vorenthalten.

Man kann sich namentlich vor dem Bilde vom „Triumph des Todes“, wie kaum vor einem anderen, mit Erfolg die Frage stellen, worauf denn eigentlich die Wirkung der Gedankenmalerei beruht. Wie auf den politischen Bildern des Ambrogio Lorenzetti in Siena, so sind auch hier in Pisa Spruchbänder zum teil in den Händen der einzelnen Figuren angebracht. Auf dem „Triumph des Todes“ enthalten sie volksmäßig nachlässige italienische Verse von einfachem Inhalt und rührendem Ton. Man sollte meinen, hier wäre solche Erklärung am wenigsten nötig gewesen, so vernehmlich äußert sich bereits die Sprache des Bildes. Denn wenn wir den „Triumph des Todes“ vergleichen mit allen den anderen allegorischen Bildern in Siena, Florenz oder Assisi, so kommt uns hier in Pisa am wenigsten der Gedanke an ein den Künstlern von außen gegebenes Programm. Die eigene Erfindung scheint uns hier am größten, die Übersetzung des Gedankeninhalts in das Bild am selbständigsten erfolgt zu sein. Die Gedankenmalerei hat ihren wahrsten, vollkommensten und ergreifendsten Ausdruck gefunden. Gerade hier drängt sich darum aber das Einzelne mit seinem Anspruche an volle Naturwahrheit nicht vor. Nicht daß die Pferde oder die Gliedmaßen dieser Menschen anatomisch möglichst richtig gezeichnet würden, war den Künstlern die Hauptsache, sondern daß das für den Gedanken und die vorliegende Handlung Brauchbare in möglichster Deutlichkeit, ja bis zur Schärfe ausgedrückt würde. Man wird nicht finden, daß hierin an irgend einer Stelle zu wenig geschehen oder erheblich gefehlt wäre. Dagegen ist viel mehr an Charakteristik auf diesem Bilde geleistet und überallhin verbreitet, als sonst meist in alter und neuer Zeit zu geschehen pflegt. Und das wäre nicht geschehen, wenn diese Maler gleich im einzelnen auf Form und Naturwahrheit ausgegangen wären. Gekonnt hätten sie wohl noch manches andere, wenn sie nichts weiter als das gewollt hätten. Schon nach hundert Jahren machen ja Maler und Bildhauer Pferde, die in der Kunst nicht mehr übertroffen werden! Der Weg zur Herrschaft über die Form und zur Natur beginnt mit der geschichtlichen Bewegung, die wir Renaissance nennen. Bis dahin überwiegt der Inhalt oder der Gedanke. Wenn aber ein Zeitalter lange genug in Form und Natur sich ergangen hat, dann kehrt mancher gelegentlich zu Gedanken zurück und zur Symbolik, ob man das nun jedesmal so nennen will oder nicht. Das sehen wir in der Gegenwart, und damit wäre der Punkt gegeben, an dem wir erkennen, worin die Alten uns voraus waren, nämlich in Gedanken. Die moderne Kunst hat Naturwahrheit angeblich zu viel, Inhalt aber jedenfalls zu wenig. Sie würde darum nicht unweise handeln, wollte sie an die immer noch nicht versiegten alten Quellen schöpfen gehen.

Die bedeutenderen Nachfolger Giottos außer Spinello Aretino und die Sienesen, die wir betrachtet haben, waren längst tot, die Renaissance hatte sich angekündigt, und Lorenzo Ghiberti arbeitete schon an den Türen des Baptisteriums von Florenz, — da wurde bei den Dominikanern unterhalb der herrlich gelegenen Bergstadt Fiesole ein junger Novize eingekleidet, der dann Fra Giovanni genannt wurde und als Maler im Auftrage seines Ordens später viele fromme Bilder malte. Er tat das aber noch in der Weise Duccios und Giottos, und weil seine Gestalten die weicheren und weiblichen Züge jener alten Kunst so rein und aufrichtig wiedergaben, so muteten sie die Menschen der neuen Zeit, die übrigens schon ganz anderen Zielen zustrebten, doch besonders heimlich und friedlich an, und Fra Giovanni da Fiesole, nach seinem Kloster auch schlechthin Fiesole genannt, nahm trotz seinen berühmten Zeitgenossen Brunelleschi, Ghiberti und Donatello als Künstler sein ganzes, langes Leben (1387—1455) hindurch eine

angesehene Stellung ein. Dadurch, daß er sich beschränkte auf das, was er konnte, und nicht oder doch nur selten an Aufgaben ging, denen er nicht gewachsen war, ist er eine künstlerisch abgeschlossene Persönlichkeit geworden. Darum befriedigten seine kleinen Schöpfungen damals, wie sie noch heute gefallen. Stände ihrem Gedanken- und Gefühlsausdruck nicht eine tüchtige und den Gegenständen angemessene Technik zur Seite, so wäre Fiesole nur unter die Zurückgebliebenen zu rechnen, die für ihre Zeit keine Aufgabe mehr zu erfüllen hatten. So aber erschien er den Zeitgenossen anders. Der Ausdruck der vergangenen Kunst schien mit seinen Mitteln vollkommen wiedergegeben, und deswegen hieß er auch bald nach seinem Tode Beato oder Angelico. Jenen Ausdruck aber schätzte man an und für sich schon deswegen damals noch, weil ja die neue Malerei neben dem kräftigeren, auf Naturwahrheit und Charakter losgehenden Zuge auch noch die zarten, weichen Seiten pflegte, und das verbindet beispielsweise Fiesole ohne weiteres mit Filippo Lippi.

Wo Fiesole so vortrefflich malen gelernt hat, wie er es in Wirklichkeit tat, wissen wir nicht. Ein jüngerer Bruder, der mit ihm zugleich in den Orden eintrat, war später ein bekannter Miniaturmaler, und er selbst zeigt in seiner Kunst etwas von der Technik dieser Schule; seine Farbenflächen sind hell, die Schatten schwach, die Körper wenig durchmodelliert. Das hätte ein empfindlicher Nachteil sein können, wenn er große Gegenstände nach allen Seiten hin und dramatisch hätte darstellen wollen. Aber der fromme Mönch bekleidete seine Menschen, — selten zeigt er einen nackten Körper, wie den Christus am Kreuze — er stellt sie ferner ruhig nebeneinander und malt endlich meistens in kleinem Maßstabe. Nun umfließen die schönsten Farben, abwechselnd mit reichlichem Golde, sorgfältig aufgetragen, leuchtend und schimmernd die faltenreichen, wallenden Gewänder, und was hier ausgedrückt werden soll: die selige Freude eines ruhigen, überirdischen Daseins vieler glücklicher und reiner Menschen, davon empfindet der Beschauer auch allemal ein bedeutendes Teil. Im allgemeinen hat Fiesole von Giotto, Orcagna und anderen längst verstorbenen gelernt. Ihre Fresken wird er manchmal, wenn er nach Florenz hereinkam, gesehen haben, vielleicht schon als Kind, ehe er in Fiesole eingekleidet wurde. Wer ihn dann das Technische lehrte, ist daneben ziemlich gleichgültig. Wir wollen lieber dem geistigen Zusammenhange seiner Kunst nachgehen.

Manches Bild Fiesoles erinnert den Betrachtenden äußerlich an Giotto. Aber eine Bewegtheit, wie sie bei Giotto vorhanden ist, wird man bei

Fiesole nicht antreffen. Dafür ist aller Ausdruck in die Gesichter gelegt. Fiesoles Gesichter sind nicht nur im allgemeinen schöner als die Giottos und seiner Schule, sie stehen darin den Sienesen näher, sondern ihr Ausdruck ist auch intensiver, ohne heftig zu sein, schwärmerischer, inniger. Hierdurch ersetzt Fiesole auf seine Weise die fehlende Mannigfaltigkeit der Körper und den Mangel an Handlung. Und weil es ihm gelungen ist, durch dieses Mittel eines gesteigerten Gesichtsausdrucks, — der, solange er nur sanfte Regungen darstellen soll, auch nicht zur Grimasse wird — in Verbindung allerdings mit dem Inhalte seiner Gegenstände die Stimmung einer religiösen Beschaulichkeit in ganz eigentümlicher Weise zu treffen, so ist man leicht geneigt, sich diese seine Kunstweise als die unmittelbare Folge einer persönlichen Frömmigkeit vorzustellen, wie es schon seine Zeitgenossen getan haben mögen, und ganz in dem Sinne, wie später Vasari das Leben des malenden Klosterbruders geschrieben und zum teil gedichtet hat. Aber mag Fra Giovanni persönlich noch so fromm gewesen sein, seine Kunst ist ein Vorgang, an dem die Zeit und die Umgebung mehr Anteil haben als das einzelne Individuum. Er arbeitete im Dienste des Klosters und hatte Heiligenbilder zu malen. Die Formen waren ihm von Giotto und von Siena her gegeben. Ohne das Neue, was Fiesole hinzutat, hätten sie nicht mehr gefallen können. In dieser Kombination lebten sie weiter, aber einer großen Mannigfaltigkeit war das neue Leben nicht fähig. Fiesoles Art des Gesichtsausdrucks ließ sich von einem anderen nur vereinzelt oder ganz im allgemeinen, als Prinzip der Beseelung, weiter nachahmen, sonst würde er in Übertreibung und Manier verfallen sein. Sind doch bei ihm selbst schon die Frauen, die erwachsenen Engel und die bärtigen Heiligen, so reizvoll die einzelne Gestalt auch sein mag, als ganze Klasse genommen etwas einförmig im Typus. Sehr individuell und persönlich mannigfaltig sind also seine Köpfe nicht, aber verschiedene Arten und Stufen der Beseelung sind versucht worden, und manche ist mit großem Erfolg ausgedrückt. Und wie das Geschlecht seiner stärkeren und energischen Zeitgenossen den Köpfen mehr Charakter gab, so konnten sie und andere an Fra Giovanni lernen, wie man Affekte deutlich, aber doch sanft und schön auf Gesichtern ausdrücken müsse. Und das ist, wenn man so sagen darf, seine Aufgabe für die Kunstgeschichte gewesen.

Bei Fiesole erinnert uns vieles an die zarte Kunst der Franziskaner. Wir können ihn uns nicht gut als Dominikaner denken, wenn wir uns z. B. an die Fresken der Spanischen Kapelle (S. 104) erinnern. Was hat seiner Kunst die weiche, passive Richtung gegeben?

Als er 1436 in das von Cosimo Medici gegründete Kloster S. Marco zu Florenz übersiedelte, war er beinahe fünfzig Jahre alt. Die Fresken, mit denen er nun diese Räume schmückte, namentlich die kleinen Bilder in den Zellen seiner Brüder, mit ihren wenigen Figuren, erinnern uns an Giotto und zeigen uns zugleich Fiesoles Kunst von ihrer angenehmsten und für ihn vorteilhaftesten Seite. Die Motive sind einfach, aber die Darstellung ist nicht unbeholfen, die Zeichnung sogar sicher. Wir haben also einen Stil vor uns, dem schon eine lange Entwickelung vorangeht, auch wenn wir ihre Stufen nicht mehr im Zusammenhang an erhaltenen Werken verfolgen können. Fra Giovanni hatte nämlich bis zu dieser Zeit keineswegs in S. Domenico di Fiesole, wo er einst zuerst eingekleidet worden war, still gesessen. Gleich anfangs wurde er mit seinem Bruder nach Cortona geschickt. Bald darauf mußte das ganze Ordenskapitel nach Foligno, dann nach Cortona übersiedeln und es konnte erst zehn Jahre später (1418) nach Fiesole zurückkehren. Fra Giovannis Wege in dieser Zwischenzeit können wir nicht im einzelnen verfolgen. Aber Umbrien ist gewiß nicht ohne Einfluß auf seine Entwickelung geblieben. Hier konnte er Assisi und Giottos Fresken sehen; für die Dominikanerkirche in Perugia hat er später ein großes Altarwerk (jetzt in der Pinakothek) gemalt. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Anregungen dieses Lebens in Umbrien in seiner Kunst wiederzufinden meinen. So gleich in einem ganz bestimmten Zuge, der für seine künstlerische Art etwas bedeutet. Unter den Fresken, die er später in den Zellen des Markusklosters in Florenz malte, findet sich eine Geburt Christi. Hier sehen wir Maria nicht mehr, wie auf den früheren Darstellungen gewöhnlich, gelagert, sondern knieend und das Kind anbetend. Dieses Motiv, welches den Vorgang aus dem täglichen Leben und dem Genrehaften in das Mystische und Übernatürliche emporhebt, hat die Kunst bekanntlich auch in ihrer weiteren Entwickelung mit sich geführt, wenn auch einzelne Künstler wie Raffael es nicht angewandt haben. Nach Fra Giovanni und offenbar unter seiner Einwirkung hat es wieder Filippo Lippi in den reizenden Tafelbildern benutzt, wo der Vorgang in eine stimmungsvolle Waldlandschaft verlegt ist und das Christkind geheimnisvoll den Finger auf den Mund hält. Etwas früher schon, bald nach 1425, hat Masolino, der auch sonst mit Fra Giovanni große Verwandtschaft zeigt, in den Fresken von Castiglione d'Olona die Szene ebenso gegeben. Der erste aber, welcher die anbetende Madonna hat, ist wohl nicht zufällig ein Umbrer, Gentile da Fabriano auf der Predella zu seiner „Anbetung der Könige" von 1423

(Florenz, Akademie), gemalt für die Sakristei der Vallombrosaner Mönche in S. Trinità in Florenz. So werden wir bei Fra Giovanni ebensosehr wie an Giotto und an die Sienesen, an die den Sienesen verwandte ältere umbrische Kunst erinnert.



Abb. 67. Krönung Mariä, von Fiesole. Florenz, Uffizien.

Hiermit ist das Wesentliche gegeben, worin sich uns Fra Giovannis Kunstweise darstellt. Seine Eigenart zeigt sich, solange er Zustände malt und nicht Handlungen, die einen lebendigen Vortrag verlangen, gleich vorteilhaft in Fresken wie in Tafelbildern. Aber am besten gelingen ihm dort Szenen mit wenigen Figuren, während er hier auch figurenreiche Kompositionen bei kleinerem Maßstabe des Einzelnen vollkommen bewältigt.

Als er 1436 in das von Cosimo Medici gegründete Kloster S. Marco zu Florenz übersiedelte, war er beinahe fünfzig Jahre alt. Die Fresken, mit denen er nun diese Räume schmückte, namentlich die kleinen Bilder in den Zellen seiner Brüder, mit ihren wenigen Figuren, erinnern uns an Giotto und zeigen uns zugleich Fiesoles Kunst von ihrer angenehmsten und für ihn vorteilhaftesten Seite. Die Motive sind einfach, aber die Darstellung ist nicht unbeholfen, die Zeichnung sogar sicher. Wir haben also einen Stil vor uns, dem schon eine lange Entwickelung vorangeht, auch wenn wir ihre Stufen nicht mehr im Zusammenhang an erhaltenen Werken verfolgen können. Fra Giovanni hatte nämlich bis zu dieser Zeit keineswegs in S. Domenico di Fiesole, wo er einst zuerst eingekleidet worden war, still gesessen. Gleich anfangs wurde er mit seinem Bruder nach Cortona geschickt. Bald darauf mußte das ganze Ordenskapitel nach Foligno, dann nach Cortona übersiedeln und es konnte erst zehn Jahre später (1418) nach Fiesole zurückkehren. Fra Giovannis Wege in dieser Zwischenzeit können wir nicht im einzelnen verfolgen. Aber Umbrien ist gewiß nicht ohne Einfluß auf seine Entwickelung geblieben. Hier konnte er Assisi und Giottos Fresken sehen; für die Dominikanerkirche in Perugia hat er später ein großes Altarwerk (jetzt in der Pinakothek) gemalt. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Anregungen dieses Lebens in Umbrien in seiner Kunst wiederzufinden meinen. So gleich in einem ganz bestimmten Zuge, der für seine künstlerische Art etwas bedeutet. Unter den Fresken, die er später in den Zellen des Markusklosters in Florenz malte, findet sich eine Geburt Christi. Hier sehen wir Maria nicht mehr, wie auf den früheren Darstellungen gewöhnlich, gelagert, sondern knieend und das Kind anbetend. Dieses Motiv, welches den Vorgang aus dem täglichen Leben und dem Genrehaften in das Mystische und Übernatürliche emporhebt, hat die Kunst bekanntlich auch in ihrer weiteren Entwickelung mit sich geführt, wenn auch einzelne Künstler wie Raffael es nicht angewandt haben. Nach Fra Giovanni und offenbar unter seiner Einwirkung hat es wieder Filippo Lippi in den reizenden Tafelbildern benutzt, wo der Vorgang in eine stimmungsvolle Waldlandschaft verlegt ist und das Christkind geheimnisvoll den Finger auf den Mund hält. Etwas früher schon, bald nach 1425, hat Masolino, der auch sonst mit Fra Giovanni große Verwandtschaft zeigt, in den Fresken von Castiglione d'Olona die Szene ebenso gegeben. Der erste aber, welcher die anbetende Madonna hat, ist wohl nicht zufällig ein Umbrer, Gentile da Fabriano auf der Predella zu seiner „Anbetung der Könige" von 1423

(Florenz, Akademie), gemalt für die Sakristei der Vallombrosaner Mönche in S. Trinità in Florenz. So werden wir bei Fra Giovanni ebensosehr wie an Giotto und an die Sienesen, an die den Sienesen verwandte ältere umbrische Kunst erinnert.



Abb. 67. Krönung Mariä, von Fiesole. Florenz, Uffizien.

Hiermit ist das Wesentliche gegeben, worin sich uns Fra Giovannis Kunstweise darstellt. Seine Eigenart zeigt sich, solange er Zustände malt und nicht Handlungen, die einen lebendigen Vortrag verlangen, gleich vorteilhaft in Fresken wie in Tafelbildern. Aber am besten gelingen ihm dort Szenen mit wenigen Figuren, während er hier auch figurenreiche Kompositionen bei kleinerem Maßstabe des Einzelnen vollkommen bewältigt.

Solche *Tafelbilder*, die uns in Figuren kleinen Maßstabes das ruhige Dasein engelgleicher Wesen vergegenwärtigen, und auf denen sich mit den anmutigen Gegenständen eine mannigfache, tiefe, emailartig leuchtende Farbe verbindet, hat er bis in seine späteste Zeit gemalt. Sie werden immer schöner. Die ausgeführten Sachen dieser Gattung sind wahre Prachtstücke seiner Kunst, so die *Krönung Mariä* (Abb. 67), wo die Hauptgruppe im Strahlenglanze von Engeln und Heiligen in zwei Halbkreisen umgeben ist, wundervoll komponiert und als Vergegenwärtigung eines überirdischen Vorgangs das Höchste, was er geschaffen hat. Sodann die Darstellungen des *Jüngsten Gerichts* wegen der Engel und Seligen und einer tiefen, herrlich gestimmten Landschaft, wogegen auf der Seite der Verdammten Fiesoles Schilderungskunst versagt und die „Hölle“, wie fast immer in der Kunst, wenn sie ausführlich behandelt ist, Karikatur wird. Ein kleiner dreiteiliger Flügelaltar aus dem Kloster degli Angeli (in der Akademie) hatte schon zu seiner Zeit großen Ruhm; noch feiner in Zeichnung und Farbe und besser erhalten ist der Altar der ehemaligen Sammlung Dudley (Berlin) mit ganz schmalen Flügeln (Abb. 68). Wo die Naivität des Gegenstandes aufhört und andere Beziehungen sich hinzugesellen, da wird das Ebenmaß dieser Kunst leicht gestört. So in dem großen für die Leinenhändler von Florenz gemalten Zeremonienbild, einem dreiteiligen gotischen Flügelaltar mit Heiligen an den Seiten und der Madonna als Mittelstück, wo das altkluge, puppige Kind auf dem Knie der Mutter steht mit dem Reichsapfel in der Linken und mit der rechten Hand segnet (Uffizien). Es ist eins der wenigen fest datierten Werke (1433) und für Fiesole verhältnismäßig früh, wogegen die eben genannten schon seiner römischen Periode angehören. Die zwölf einzelnen musizierenden Engel in dem Rahmen um die Madonna sind



Abb. 68. Linker Flügel zu dem Jüngsten Gericht, von Fiesole. Berlin.



Abb. 68a. Grablegung Christi, von Fiesole. Florenz, Akademie.

dabei wieder so schön wie nur je bei Fiesole. Soll er Handlungen darstellen, die eine starke Bewegung fordern, so versagt seine Begabung. So bei der reichen „Kreuzabnahme“ (Florenz, Akademie Nr. 166, aus der Sakristei von S. Trinità) mit einem gut gezeichneten Christus und einer Menge von Zuschauern in einer wundervollen Landschaft. Alles einzelne ist schön, aber die Handelnden gestikulieren nur, und eine geistig und künstlerisch auf den Mittelpunkt hin konzentrierte Darstellung dürfen wir bei Fiesole nicht suchen. Vorteilhafter für ihn ist eine ebenfalls große *Grablegung* (daselbst Nr. 246; Abb. 68a) wegen ihrer ruhigen Haltung und, was besonders merkwürdig ist, der freskomäßig breiten Farbenflächen. Am meisten werden uns immer die kleineren, schlichten Erzählungen mit wenigen Figuren ansprechen, wie die acht Schranktafeln aus der Kapelle des Piero Medici in der Annunziata mit 35 Bildern aus dem *Leben Jesu* (jetzt in der Akademie). Sie sind nicht durchweg eigenhändig, enthalten aber hervorragende Stücke (Abb. 69). Vorsichtig und zaghaft treten die zwei Frauen an die Grabesöffnung. Feine Köpfe, schön fließende, wundervoll gemalte und für das, was die Figuren zu sagen haben, hinlänglich ausdrucksvolle Gewänder werden uns von allen Seiten gezeigt. Der Engel des Herrn ist ebenso weich und zart ausgefallen wie die Frauen, und daß ihre Zahl gegen-

Solche *Tafelbilder*, die uns in Figuren kleinen Maßstabes das ruhige Dasein engelgleicher Wesen vergegenwärtigen, und auf denen sich mit den anmutigen Gegenständen eine mannigfache, tiefe, emailartig leuchtende Farbe verbindet, hat er bis in seine späteste Zeit gemalt. Sie werden immer schöner. Die ausgeführten Sachen dieser Gattung sind wahre Prachtstücke seiner Kunst, so die *Krönung Mariä* (Abb. 67), wo die Hauptgruppe im Strahlenglanze von Engeln und Heiligen in zwei Halbkreisen umgeben ist, wundervoll komponiert und als Vergegenwärtigung eines überirdischen Vorgangs das Höchste, was er geschaffen hat. Sodann die Darstellungen des *Jüngsten Gerichts* wegen der Engel und Seligen und einer tiefen, herrlich gestimmten Landschaft, wogegen auf der Seite der Verdammten Fiesoles Schilderungskunst versagt und die „Hölle", wie fast immer in der Kunst, wenn sie ausführlich behandelt ist, Karikatur wird. Ein kleiner dreiteiliger Flügelaltar aus dem Kloster degli Angeli (in der Akademie) hatte schon zu seiner Zeit großen Ruhm; noch feiner in Zeichnung und Farbe und besser erhalten ist der Altar der ehemaligen Sammlung Dudley (Berlin) mit ganz schmalen Flügeln (Abb. 68). Wo die Naivität des Gegenstandes aufhört und andere Beziehungen sich hinzugesellen, da wird das Ebenmaß dieser Kunst leicht gestört. So in dem großen für die Leinenhändler von Florenz gemalten Zeremonienbild, einem dreiteiligen gotischen Flügelaltar mit Heiligen an den Seiten und der Madonna als Mittelstück, wo das altkluge, puppige Kind auf dem Knie der Mutter steht mit dem Reichsapfel in der Linken und mit der rechten Hand segnet (Uffizien). Es ist eins der wenigen fest datierten Werke (1433) und für Fiesole verhältnismäßig früh, wogegen die eben genannten schon seiner römischen Periode angehören. Die zwölf einzelnen musizierenden Engel in dem Rahmen um die Madonna sind



Abb. 68. Linker Flügel zu dem Jüngsten Gericht, von Fiesole. Berlin.



Abb. 68 a. Grablegung Christi, von Fiesole. Florenz, Akademie.

dabei wieder so schön wie nur je bei Fiesole. Soll er Handlungen darstellen, die eine starke Bewegung fordern, so versagt seine Begabung. So bei der reichen „Kreuzabnahme" (Florenz, Akademie Nr. 166, aus der Sakristei von S. Trinità) mit einem gut gezeichneten Christus und einer Menge von Zuschauern in einer wundervollen Landschaft. Alles einzelne ist schön, aber die Handelnden gestikulieren nur, und eine geistig und künstlerisch auf den Mittelpunkt hin konzentrierte Darstellung dürfen wir bei Fiesole nicht suchen. Vorteilhafter für ihn ist eine ebenfalls große *Grablegung* (daselbst Nr. 246: Abb. 68 a) wegen ihrer ruhigen Haltung und, was besonders merkwürdig ist, der freskomäßig breiten Farbenflächen. Am meisten werden uns immer die kleineren, schlichten Erzählungen mit wenigen Figuren ansprechen, wie die acht Schranktafeln aus der Kapelle des Piero Medici in der Annunziata mit 35 Bildern aus dem *Leben Jesu* (jetzt in der Akademie). Sie sind nicht durchweg eigenhändig, enthalten aber hervorragende Stücke (Abb. 69). Vorsichtig und zaghaft treten die zwei Frauen an die Grabesöffnung. Feine Köpfe, schön fließende, wundervoll gemalte und für das, was die Figuren zu sagen haben, hinlänglich ausdrucksvolle Gewänder werden uns von allen Seiten gezeigt. Der Engel des Herrn ist ebenso weich und zart ausgefallen wie die Frauen, und daß ihre Zahl gegen-



Abb. 69. Die Frauen am Grabe, von Fiesole. Florenz, Akademie.

über dem Evangelientext vermehrt ist, die Kriegsknechte dagegen weggelassen sind, hat der lieblichen Szene noch eine letzte und höchste Intimität gegeben.

Im Fresko ist Fiesole darum so glücklich, weil er wie alle Großen hier gewöhnlich mit ganz wenigen Mitteln alles wesentliche gibt und dazu seine Technik sich frei und ohne Kleinlichkeit einfindet. Die kleinen Bilder aus der Geschichte Christi und dem Marienleben in den Klosterzellen von S. Marco sind ja darin mit denen Giottos in der Arena zu vergleichen — sie sind weicher und in den Gesichtern schöner — und einzelne von ihnen wirken noch besonders intim durch kleine persönliche Zugaben. Dahin gehören die oft unter den heiligen Personen angebrachten Ordensgeistlichen, oder die Art, wie Maria und Martha zu Hause betend dargestellt sind (Abb. 71), während Christus am Ölberg über den Jüngern kniet (Abb. 70). Bisweilen

gelingt in dieser kurzen, nur auf das Wesentliche gerichteten Bildersprache auch ein neuer und wirklich bedeutender Zug, wie man ihn bei dem sanften Frate nicht suchen würde, so die Stellung des Christus in der „Verklärung" mit weit ausgebreiteten Armen, als hätte er die Apostel überraschen wollen, die unter ihm in allerlei Abstufungen ihre Erregung kundgeben (Abb. 72). Dagegen liegt wieder holde, selige Ruhe über der „Verkündigung an Maria" im Kreuzgange mit dem Blick auf einen blumigen Rasen und auf Gartengebüsch. Für die Ikonographie der heiligen Geschichte bis Masaccio ist neben Giotto und Duccio unmittel-



Abb. 70. Christus am Ölberg) Teilstück), von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.



Abb. 69. Die Frauen am Grabe, von Fiesole. Florenz, Akademie.

über dem Evangelientext vermehrt ist, die Kriegsknechte dagegen weggelassen sind, hat der lieblichen Szene noch eine letzte und höchste Intimität gegeben.

Im Fresko ist Fiesole darum so glücklich, weil er wie alle Großen hier gewöhnlich mit ganz wenigen Mitteln alles wesentliche gibt und dazu seine Technik sich frei und ohne Kleinlichkeit einfindet. Die kleinen Bilder aus der Geschichte Christi und dem Marienleben in den Klosterzellen von S. Marco sind ja darin mit denen Giottos in der Arena zu vergleichen — sie sind weicher und in den Gesichtern schöner — und einzelne von ihnen wirken noch besonders intim durch kleine persönliche Zugaben. Dahin gehören die oft unter den heiligen Personen angebrachten Ordensgeistlichen, oder die Art, wie Maria und Martha zu Hause betend dargestellt sind (Abb. 71), während Christus am Ölberg über den Jüngern kniet (Abb. 70). Bisweilen

gelingt in dieser kurzen, nur auf das Wesentliche gerichteten Bildersprache auch ein neuer und wirklich bedeutender Zug, wie man ihn bei dem sanften Frate nicht suchen würde, so die Stellung des Christus in der „Verklärung“ mit weit ausgebreiteten Armen, als hätte er die Apostel überraschen wollen, die unter ihm in allerlei Abstufungen ihre Erregung kundgeben (Abb. 72). Dagegen liegt wieder holde, selige Ruhe über der „Verkündigung an Maria“ im Kreuzgange mit dem Blick auf einen blumigen Rasen und auf Gartengebüsch. Für die Ikonographie der heiligen Geschichte bis Masaccio ist neben Giotto und Duccio unmittel-



Abb. 70. Christus am Ölberg) Teilstück), von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

bar Fiesole zu nennen als Erfinder von Motiven, die nicht wieder verloren gegangen sind.

Gegen Ende seines Lebens wurde er noch als Freskenmaler an große Aufgaben gerufen, so in Orvieto, wo er das gotische Gewölbe der neuen Madonnenkapelle im Dom zu schmücken hatte. Von den acht Kappen des Gewölbes hat sechs viel später Signorelli, zum teil nach Fiesoles Entwürfen, gemalt. Fiesoles eigene Arbeit (1447) haben wir in den Propheten, einer



Abb. 71. Gruppe der Frauen zu Abb. 70.

der Richtung des Spitzbogens folgenden, ansteigenden Pyramide von Gestalten mit herrlichen Köpfen, worin er noch einmal als Sechzigjähriger seine eigentümliche Begabung ausdrückt. — Nach Orvieto kam er nur vorübergehend von Rom aus, wohin ihn Eugen IV. 1446 berufen hatte und wo er auch sein Leben beschloß. Auf Eugen folgte nach einem Jahre Nikolaus V. Die Ruhmbegier dieses Papstes von kleiner Herkunft und seine Anhänglichkeit an die toskanische Heimat lockten die Künstler von Florenz damals zuerst scharenweise in die ewige Stadt. In der Kapelle des heiligen Nikolaus im Vatikan malte Fiesole nach 1450 die Geschichte der Heiligen Stephanus und Laurentius in einzelnen Bildern von mäßigem Umfange mit wenigen Figuren und in schöner Gruppierung. Hier hat er in seinem hohen Alter noch mit naivem Sinne von der neuen Malerei der Renaissance allerlei aufgenommen, was ihm zusagte, namentlich äußere Dinge: Architektur, Gartendekoration,



Abb. 72. Verklärung Christi, von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

Blumen, — aber auch etwas von dem freien Spiel der größeren Linien, das Masaccio zwanzig Jahre früher zum erstenmale in der Brancaccikapelle entfaltet hatte (Abb. 73). Und so viel heiteres Leben und wahre Freude an der Schönheit wohnte in dem kunstfertigen Alten, daß sein Schüler Benozzo

bar Fiesole zu nennen als Erfinder von Motiven, die nicht wieder verloren gegangen sind.

Gegen Ende seines Lebens wurde er noch als Freskenmaler an große Aufgaben gerufen, so in Orvieto, wo er das gotische Gewölbe der neuen Madonnenkapelle im Dom zu schmücken hatte. Von den acht Kappen des Gewölbes hat sechs viel später Signorelli, zum teil nach Fiesoles Entwürfen, gemalt. Fiesoles eigene Arbeit (1447) haben wir in den Propheten, einer



Abb. 71. Gruppe der Frauen zu Abb. 70.

der Richtung des Spitzbogens folgenden, ansteigenden Pyramide von Gestalten mit herrlichen Köpfen, worin er noch einmal als Sechzigjähriger seine eigentümliche Begabung ausdrückt. — Nach Orvieto kam er nur vorübergehend von Rom aus, wohin ihn Eugen IV. 1446 berufen hatte und wo er auch sein Leben beschloß. Auf Eugen folgte nach einem Jahre Nikolaus V. Die Ruhmbegier dieses Papstes von kleiner Herkunft und seine Anhänglichkeit an die toskanische Heimat lockten die Künstler von Florenz damals zuerst scharenweise in die ewige Stadt. In der Kapelle des heiligen Nikolaus im Vatikan malte Fiesole nach 1450 die Geschichte der Heiligen Stephanus und Laurentius in einzelnen Bildern von mäßigem Umfange mit wenigen Figuren und in schöner Gruppierung. Hier hat er in seinem hohen Alter noch mit naivem Sinne von der neuen Malerei der Renaissance allerlei aufgenommen, was ihm zusagte, namentlich äußere Dinge: Architektur, Gartendekoration,



Abb. 72. Verklärung Christi, von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

Blumen, — aber auch etwas von dem freien Spiel der größeren Linien, das Masaccio zwanzig Jahre früher zum erstenmale in der Brancaccikapelle entfaltet hatte (Abb. 73). Und so viel heiteres Leben und wahre Freude an der Schönheit wohnte in dem kunstfertigen Alten, daß sein Schüler Benozzo

Gozzoli, der ihm in Orvieto geholfen hatte, von diesem Schatze noch abgeben konnte, als die Renaissance längst in Blüte stand. Benozzo ist eine der freundlichsten Erscheinungen in der Renaissancekunst. Seine Landschaften und Architekturen sind ebenso heiter, aber noch viel reicher als die seines Lehrers, und unter seinen Typen führen uns die rundlichen Kinderköpfe mit den kurzen Locken oft auf Fiesole zurück.



Abb. 73. Laurentius vor dem Präfekten Decius, von Fiesole. Rom, Vatikan.

Zweites Buch

Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien

Die Baumeister und Bildhauer von Florenz
Die Maler der Frührenaissance in Florenz
Umbrien

Gozzoli, der ihm in Orvieto geholfen hatte, von diesem Schatze noch abgeben konnte, als die Renaissance längst in Blüte stand. Benozzo ist eine der freundlichsten Erscheinungen in der Renaissancekunst. Seine Landschaften und Architekturen sind ebenso heiter, aber noch viel reicher als die seines Lehrers, und unter seinen Typen führen uns die rundlichen Kinderköpfe mit den kurzen Locken oft auf Fiesole zurück.

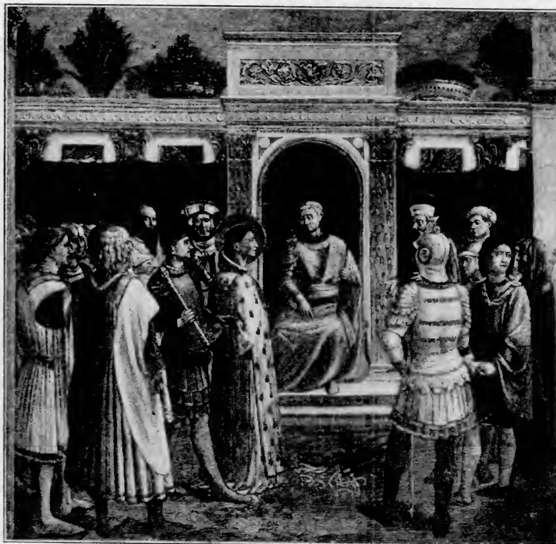


Abb. 73. Laurentius vor dem Präfekten Decius, von Fiesole. Rom, Vatikan.

Zweites Buch

Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien

Die Baumeister und Bildhauer von Florenz
Die Maler der Frührenaissance in Florenz
Umbrien



Abb. 74. Florenz, von der Südseite.

1. Die Baumeister und Bildhauer von Florenz.

Brunelleschi und Ghiberti. Leon Battista Alberti (der Palastbau). Donatello. Luca della Robbia. Die Marmorbildhauer. Bronzebildner: Antonio Pollajuolo und Verrocchio.

Die Kunst des neuen Jahrhunderts, die Renaissance, hat ihren Mittelpunkt in Florenz, nicht in Rom, wo die Denkmäler des Altertums standen, die man hätte nachahmen können, wenn die Renaissance nichts anderes hätte sein wollen als eine Erneuerung der antiken Kunst. Aber man wollte mehr. Die Denkmäler der vergangenen Größe brachten es gerade damals den Nachkommen recht lebhaft zum Bewußtsein, daß die darauf folgenden Zeiten nichts ähnliches geschaffen hätten wie das klassische Altertum. Man fühlte sich politisch stark und reich, man suchte Ruhm und äußeren Glanz, man wollte bauen und bilden zu eigener Ehre und zum Stolz des Gemeinwesens. Lange vor Dante schon pflegte man in diesen emporstrebenden italienischen Stadtrepubliken, wenn man bei festlichen Anlässen, bei Staatsakten und anderen öffentlichen Kundgebungen nach einem besonders feierlichen Ausdruck suchte für das eigene Selbst- und Machtgefühl, die Gegenwart in den mannigfaltigsten Redewendungen anzuknüpfen an das Römertum, dessen Erbe man zu verwalten glaubte. Jetzt, wo man sich in Florenz auch in



Abb. 74. Florenz, von der Südseite.

1. Die Baumeister und Bildhauer von Florenz.

Brunelleschi und Ghiberti. Leon Battista Alberti (der Palastbau). Donatello. Luca della Robbia. Die Marmorbildhauer. Bronzebildner: Antonio Pollajuolo und Verrocchio.

Die Kunst des neuen Jahrhunderts, die Renaissance, hat ihren Mittelpunkt in Florenz, nicht in Rom, wo die Denkmäler des Altertums standen, die man hätte nachahmen können, wenn die Renaissance nichts anderes hätte sein wollen als eine Erneuerung der antiken Kunst. Aber man wollte mehr. Die Denkmäler der vergangenen Größe brachten es gerade damals den Nachkommen recht lebhaft zum Bewußtsein, daß die darauf folgenden Zeiten nichts ähnliches geschaffen hätten wie das klassische Altertum. Man fühlte sich politisch stark und reich, man suchte Ruhm und äußeren Glanz, man wollte bauen und bilden zu eigener Ehre und zum Stolz des Gemeinwesens. Lange vor Dante schon pflegte man in diesen emporstrebenden italienischen Stadtrepubliken, wenn man bei festlichen Anlässen, bei Staatsakten und anderen öffentlichen Kundgebungen nach einem besonders feierlichen Ausdruck suchte für das eigene Selbst- und Machtgefühl, die Gegenwart in den mannigfaltigsten Redewendungen anzuknüpfen an das Römertum, dessen Erbe man zu verwalten glaubte. Jetzt, wo man sich in Florenz auch in

den Werken der Kunst das Höchste vorgesetzt hatte, sah man nach den alten Denkmälern mit frischen Blicken als nach Zielen eines neu erwachenden Wetteifers hin. Man wollte etwas ebenso großes schaffen, wie es die heidnischen Vorfahren gehabt hatten, ja, man vermaß sich wohl, es noch weiter zu bringen, wie Filippo Brunelleschi, als er den Bauherren des Doms erklärte, eine Kuppel von dieser Größe hätten selbst die Alten nicht zu bauen gehabt. Weil es sich aber dabei nicht um äußerlichen, willkürlichen Zierat handelte, sondern um bestimmte praktische Aufgaben des öffentlichen Lebens, und weil diese Aufgaben sich seit den Zeiten des Altertums geändert hatten, so konnte man nicht einfach wiederholen oder nachahmen. Man mußte neu schaffen und konnte nun künstlerisch entweder im allgemeinen die alten Denkmäler als Muster ansehen, oder im einzelnen Sinn und Auge daran bilden für schönen oder charakteristischen Ausdruck. An eine Wiedererweckung des Altertums dachte man nicht, dafür war das Gefühl der eigenen Bedeutung zu stark und die Schätzung der Gegenwart, in der man lebte, viel zu groß. In Rom, unter einem Papst als Nachfolger der römischen Kaiser und unter dem starken Einflusse der antiken Überbleibsel, hätte ja vielleicht die neue Kunst zu einer Wiederholung der alten werden können. In der Bürgerrepublik Florenz mit ihrer besonderen kleinen, von Rom unabhängigen Geschichte sollte es anders kommen. Vor diesem Florenz warnte zwei Menschenalter später den jungen Pietro Perugino sein umbrischer Lehrer: dort wehe scharfe Luft und mache die Menschen kritisch und sporne ihren Ehrgeiz zum äußersten; die Mittelmäßigkeit käme da nicht weiter, und selbst das Vollkommene würde nach einer Weile übertroffen und beiseite gesetzt. Das ist, auf die Kunst angewandt, die Begabung, die zu scharfer Charakteristik und zur Naturwahrheit führt, und dieses ist es ja, worauf die neue Kunst, die Renaissance, im Vergleich mit der früheren wesentlich hinausgeht. Demgegenüber kann das Verhalten der Renaissance zur Antike wenigstens in ihrer ersten, jugendfrischen Entwickelung nur als etwas nebensächliches angesehen werden, und daß das so gekommen ist, verdankt sie ihrem Geburtsorte Florenz.

Die grundlegenden Tatsachen, auf denen die florentinische Frührenaissance beruht, sind alle in den ersten drei bis vier Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts erfolgt. Vor 1450, genau genommen schon 1435, ist das Wesentliche gegeben. Man sieht bereits deutlich, worauf die Zeit hinaus will. Die maßgebenden Künstler haben die Werke geschaffen, an die die weitere Entwickelung folgerichtig und ohne neue, überraschende Wendungen anknüpft.

Auch theoretisch ist sich die neue Richtung über das, was sie will, klar. Den Verlauf der Dinge in diesen Jahrzehnten müssen wir beobachten, wenn wir verstehen wollen, was die Frührenaissance war und wofür sie selbst gehalten sein wollte. Die Betrachtung kann sich, um zu ihrem Ziele zu gelangen, nicht an die einzelnen Künstlerbiographien halten, denn die Männer, die schöpferisch auftreten, wirken nebeneinander in derselben Zeit und sie beeinflussen einander. Ebensowenig lassen sich die drei Kunstgattungen gesondert betrachten, denn sie folgen zeitlich nicht so aufeinander, wie man denken möchte, so daß etwa die Architektur voranginge und an sie sich die Plastik und die Malerei anschlössen. Vielmehr erscheint zuerst die Plastik in der Form des neuen Ausdrucks am Anfange des Jahrhunderts, dann die Malerei — Masaccio stirbt 1428 — dann erst die Architektur 1420 bis 35. Indem wir die Behandlung der Malerei dem nächstfolgenden Kapitel vorbehalten, haben wir es hier, wo wir sie nur gelegentlich berühren müssen, mit der Architektur und der Plastik zu tun.

Vier Männer gelten vor allen anderen als die geistigen Urheber der Frührenaissance, die Baumeister Brunelleschi (1377—1446) und Alberti (wahrscheinlich 1404—1472) und die Bildhauer Ghiberti (1378—1455) und Donatello (1386—1466). Brunelleschi und Ghiberti sind gleichalterig und greifen schon bald nach dem Anfange des Jahrhunderts in die Entwickelung ein. Donatello ist zehn Jahre jünger (1416 der „heilige Georg" von Or San Michele), und Alberti ist erheblich jünger, aber sehr frühreif. Er tritt zu Brunelleschi, als dieser auf seiner Höhe steht, in eine sehr wichtige Beziehung (1435), auch den zwei anderen steht er nahe, und da keiner sich über die Absichten der Frührenaissance so ausführlich ausgesprochen hat wie er, so kann man, wenn man sich ihr Wesen klar machen will, den viel jüngeren Alberti von den drei älteren, schaffenden Künstlern nicht trennen. Mit eigenen Arbeiten ist er erst gegen 1450 hervorgetreten.

Alle außer Ghiberti sind uns bekannt als scharf ausgeprägte und bedeutende Persönlichkeiten von weiter künstlerischer und allgemeiner Bildung. Brunelleschi bedeutet viel mehr, als seine Bauwerke uns sagen, er ist mit seinem Denken tief in das Wesen der bildenden Kunst eingedrungen und er ist Bildhauer und Zeichner so gut wie Baumeister. Alberti kann an den wenigen Bauwerken, die man auf ihn zurückführt, in seiner allseitigen Fähigkeit auch nicht annähernd begriffen werden. Die Wirkung, die von ihm ausgeht, bedeutet hier viel mehr. Dagegen steht Donatello als Bildhauer mit vielen großen, für sich wirkenden Leistungen vor uns und erscheint

darum in seiner Totalität vielleicht einseitiger als die beiden anderen. Aber seine Werke, wenn wir nur diese hätten, verbürgen uns doch einen persönlich großen und tiefen Geist, geradeso wie uns das für Masaccio, über dessen Leben wir garnichts wissen, nach seinem einzigen Werke, den Fresken der Brancaccikapelle, feststeht. Ghiberti ist eine etwas kompliziertere Erscheinung, deren vorteilhafte Seiten infolge störender Zusätze nicht ohne Einschränkung genossen werden können. Er ist nur Künstler und bedeutet weniger durch seinen Charakter oder durch den Umfang seiner Bildung. Als Künstler wiederum hat er technisch nur in der Plastik etwas geleistet. Als Architekt bewährt er sich nicht, sobald er sich Brunelleschi gegenüber geltend machen will, und als Bildhauer zeigt er sich bei dem Aufbau seiner Werke nicht von der starken Seite. In seiner Jugend war er Maler, und das sieht man seinen Reliefs an. Auch hat er über den Zusammenhang dieser beiden Künste viel nachgedacht; wir haben früher seinen Traktat über Giotto kennen gelernt (S. 48). Dazu ist er in der Bronzeplastik ein tüchtiger Techniker, weil er die Goldschmiedekunst getrieben hat (was übrigens ebenso von Brunelleschi und Donatello gilt). Von seinen Reliefs pflegt man nichts weiter zu sagen, als daß sie sehr schön sind. Als künstlerische Persönlichkeit hat er etwas weiches, passives. Aber seiner Werke wegen steht er doch mit seinen drei großen Zeitgenossen in einer Reihe.

Nach den Parteikämpfen, die uns beispielsweise aus dem Leben Dantes bekannt sind, und den vielerlei Kriegszügen des vorangegangenen Jahrhunderts erfreute sich Florenz um 1400 einer verhältnismäßigen Ruhe, und es sah seinen Wohlstand sich mehren. Man lebte in einer Republik, aber die Bankiers und Wollhändler hatten fürstlichen Reichtum, und einzelne von ihnen traten auch durch Ansehen vor dem Volke und durch Einfluß in den Staatsgeschäften gleich Fürsten hervor*). Eine aristokratische Gesellschaft aus-

*) Es ist für das Verständnis der Kunstzustände nicht gleichgültig, wie man sich die Stellung dieser Familien und ihrer Häupter denkt. Der alte Adel, später gewöhnlich **grandi** oder Guelfen genannt, war in Florenz von dem aufstrebenden städtischen Bürgertum früh beiseite gedrängt worden; er mußte sich z. B., um an den Ämtern teil zu haben, in eine der Zünfte aufnehmen lassen. Die Zünfte (**arti**) zerfielen in die sieben höheren oder **maggiori** (Tuchhändler oder **calimala**, Wolle, Wechsler, Richter und Notare, Seidenhändler, Pelzhändler, Ärzte und Apotheker) und die fünf (später bis auf vierzehn vermehrten) unteren oder **minori**. Ihrer waren also früher zwölf und später einundzwanzig. Nur aus den sieben ersten (später aus zwölf)

erlesener Familien hatte die Leitung. Der Luxus der Kaufleute und Handwerksmeister nahm nicht seine Richtung auf Pferde und Waffen und kriegerischen Prunk, oder er ahmte doch höchstens an den Feiertagen bei Paraden und Turnieren darin dem ritterlichen Adel der kleinen Höfe nach. Statt dessen galt es für vornehm, nicht nur die eigene Wohnung schmuckvoll und prächtig zu gestalten, sondern auch den Kirchen und den Plätzen der Stadt von diesem Glanze abzugeben. Das Stadtregiment behandelte eine Kunstfrage mit derselben Wichtigkeit wie eine andere Angelegenheit der Regierung. Aber man brauchte den öffentlichen Säckel nicht so sehr dafür in Anspruch zu nehmen, da ganze Korporationen wie die Zünfte in Stiftungen mit den Privatleuten wetteiferten und für den Einzelnen, wenn er höher strebte, in solchen Aufwendungen damals ein wirksames Mittel für die politische Ambition lag. Eine glückliche Klugheit bewiesen unter ihresgleichen, den Pazzi, Pitti, Strozzi, Tornabuoni, Rucellai und wie diese erlauchten Kaufmannsgeschlechter alle heißen, die Medici, und einer von ihnen, Giovanni, der Urgroßvater Lorenzos des Prächtigen, stand bei seinen Mitbürgern in großem Ansehen. Nach seinem Tode (1429) brachte es sein Sohn Cosimo, der 1434 von Padua aus der Verbannung zurückgekehrt war, noch weiter. Man nannte ihn schon jetzt „Vater des Vaterlandes", und die Worte wurden ihm später auf das Grab gesetzt. Beide eröffnen die lange Reihe der Kunstgönner aus dem Hause Medici. Sie sind persönlich

Zünften wurden die Ratsherren genommen, die **Signori** oder **Priori delle arti** (gewöhnlich sechs, später acht) und ihr Vorsitzender, der Gonfaloniere; sie alle amtierten zwei Monate und wohnten während dessen im Palazzo del Comune. Außerhalb der Zünfte und ihnen wie eine Art Schutzgenossenschaft untergeordnet, stand das ganz geringe Volk (**popolo minuto**), das sich in den Parteikämpfen bald hier- bald dorthin schlug. Einmal erkämpfte es sich durch den Aufstand der Wollkämmer (**Ciompi**) 1378 Anteil an den Ämtern, aber nur auf kurze Zeit. Denn bald nach einer scharfen Reaktion bekamen die höheren Zünfte wieder wie früher die Leitung der Angelegenheiten in die Hand. Ihre vornehmsten Familien bildeten eine neue Art von Adel (**popolani nobili**). Ein Teil von diesen, an ihrer Spitze die Albizzi, suchten sich mit dem alten Adel zu verbinden und die unteren Zünfte und das Volk niederzuhalten. Andere stützten sich auf das Volk und arbeiteten für eine gerechte Verteilung der Lasten. Zu diesen hielten sich die Medici, die sich früh durch ihre volksfreundliche Politik auszeichneten. Aber jene Partei behielt zunächst die Oberhand. Uber fünfzig Jahre kämpften mit ihr die Medici um die Leitung der Republik. Giovanni, Gonfaloniere September und Oktober 1421, war das dritte volkstümliche, einflußreiche Haupt des Geschlechts. Und als Cosimo am 6. Oktober 1434 glücklich aus der Verbannung von Padua zurückkehrte, war den Medici der Weg zur Alleinherrschaft sicher.

mit jenen großen Künstlern befreundet und stehen ihnen auch geistig nahe. Für Giovanni löste z. B. Brunelleschi eine seiner Spezialaufgaben, als er 1421 bis 28 die „Alte Sakristei“ am südlichen Querschiff von S. Lorenzo, eine quadratische Kapelle, baute mit einer schirmartigen Kuppel, die auf vier halbkreisförmigen Wandbogen ruht und durch zwölf kreisrunde Fenster ursprünglich ihr Licht erhielt (Abb. 75). Als dann nach Giovannis Tode unter Cosimo Donatello den zierlichen Innenraum mit Stuckreliefs und Ornamenten im Gewölbe geschmückt hatte, war bald auch Brunelleschi nicht mehr am Leben. So spät kommt die Architektur des neuen Stils zur



Abb. 75. Alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.

Vollendung, und in ihrer äußeren Erscheinung ist die Alte Sakristei doch dem Umfange nach sehr bescheiden und darin nicht zu vergleichen mit den großen Kirchenbauten der vorangegangenen Zeit. Sie erscheint mehr als eine gefällige Probe von dem, was der Baustil hätte leisten können, wenn man ihm größere Aufgaben gestellt hätte.

Es mag wohl mit in den bedeutenden Denkmälern der gotischen Zeit gerade in Florenz seinen Grund haben, daß die neue Architektur so spät kam. Für große Kirchen war zunächst gesorgt. Der Dom und die Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella standen längst, und Brunelleschis größte praktische Lebensaufgabe bestand schließlich doch nur in der Vollendung des alten Doms, soweit dieser damals überhaupt vollendet worden ist, also



Abb. 76. Cappella dei Pazzi in Florenz, Vorhalle.

in dem Bau der Kuppel. Öffentliche Profangebäude wie den Palazzo Vecchio und den Palazzo del Podestà oder die Loggia dei Lanzi, die dem heutigen Florenz noch geradeso seine Physiognomie geben, wie dem damaligen, hat die Renaissance nicht mehr zu bauen gehabt. Es blieb also im wesentlichen das Privathaus übrig. Dieses, den florentinischen Bürgerpalast mit der langen, regelmäßigen, nach der Straßenflucht gewandten breiten Hauptfront, hat die Frührenaissance neu geschaffen. Über dreißig solcher Paläste bestimmen noch jetzt mit das Bild der Straßen. Aber die frühesten sind erst gegen 1450 erbaut worden. Man sieht, warum die neue Architektur nicht die Führung übernehmen konnte für die Plastik, wie es doch im Norden in der Gotik geschehen ist. Sie kam zu spät und bedeutete materiell, dem Umfange nach, doch immerhin zu wenig. Es blieben einzelne kleinere Aufgaben kombinierender Tätigkeit zurück, Grabmäler und Tabernakel oder Kirchenmobiliar, wie Kanzeln und dergleichen. Denen hat dann die Plastik mit voller Lust den Reichtum ihrer Erfindung zugewandt und hat ihr ganzes Schönheitsgefühl in sie hinein gelegt. Aber das sind doch für die Architektur nur dekorative Nebenaufgaben. Das erste für den neuen Stil vollständig bezeichnende Denkmal, welches

mit jenen großen Künstlern befreundet und stehen ihnen auch geistig nahe. Für Giovanni löste z. B. Brunelleschi eine seiner Spezialaufgaben, als er 1421 bis 28 die „Alte Sakristei“ am südlichen Querschiff von S. Lorenzo, eine quadratische Kapelle, baute mit einer schirmartigen Kuppel, die auf vier halbkreisförmigen Wandbogen ruht und durch zwölf kreisrunde Fenster ursprünglich ihr Licht erhielt (Abb. 75). Als dann nach Giovannis Tode unter Cosimo Donatello den zierlichen Innenraum mit Stuckreliefs und Ornamenten im Gewölbe geschmückt hatte, war bald auch Brunelleschi nicht mehr am Leben. So spät kommt die Architektur des neuen Stils zur

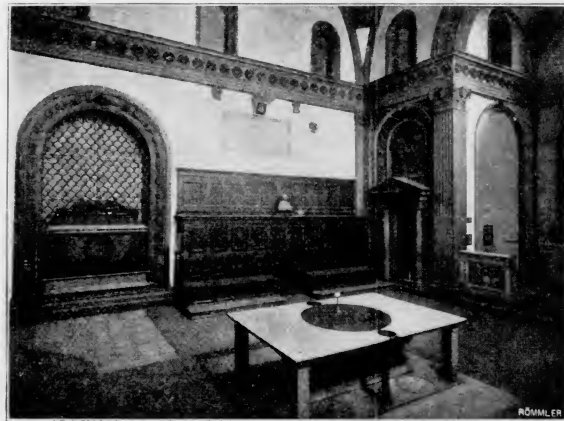


Abb. 75. Alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.

Vollendung, und in ihrer äußeren Erscheinung ist die Alte Sakristei doch dem Umfange nach sehr bescheiden und darin nicht zu vergleichen mit den großen Kirchenbauten der vorangegangenen Zeit. Sie erscheint mehr als eine gefällige Probe von dem, was der Baustil hätte leisten können, wenn man ihm größere Aufgaben gestellt hätte.

Es mag wohl mit in den bedeutenden Denkmälern der gotischen Zeit gerade in Florenz seinen Grund haben, daß die neue Architektur so spät kam. Für große Kirchen war zunächst gesorgt. Der Dom und die Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella standen längst, und Brunelleschis größte praktische Lebensaufgabe bestand schließlich doch nur in der Vollendung des alten Doms, soweit dieser damals überhaupt vollendet worden ist, also

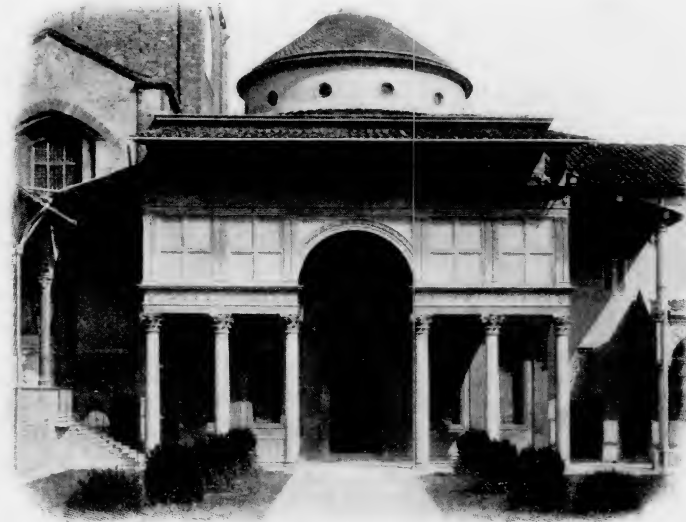


Abb. 76. Cappella dei Pazzi in Florenz, Vorhalle.

in dem Bau der Kuppel. Öffentliche Profangebäude wie den Palazzo Vecchio und den Palazzo del Podestà oder die Loggia dei Lanzi, die dem heutigen Florenz noch geradeso seine Physiognomie geben, wie dem damaligen, hat die Renaissance nicht mehr zu bauen gehabt. Es blieb also im wesentlichen das Privathaus übrig. Dieses, den florentinischen Bürgerpalast mit der langen, regelmäßigen, nach der Straßenflucht gewandten breiten Hauptfront, hat die Frührenaissance neu geschaffen. Über dreißig solcher Paläste bestimmen noch jetzt mit das Bild der Straßen. Aber die frühesten sind erst gegen 1450 erbaut worden. Man sieht, warum die neue Architektur nicht die Führung übernehmen konnte für die Plastik, wie es doch im Norden in der Gotik geschehen ist. Sie kam zu spät und bedeutete materiell, dem Umfange nach, doch immerhin zu wenig. Es blieben einzelne kleinere Aufgaben kombinierender Tätigkeit zurück, Grabmäler und Tabernakel oder Kirchenmobiliar, wie Kanzeln und dergleichen. Denen hat dann die Plastik mit voller Lust den Reichtum ihrer Erfindung zugewandt und hat ihr ganzes Schönheitsgefühl in sie hinein gelegt. Aber das sind doch für die Architektur nur dekorative Nebenaufgaben. Das erste für den neuen Stil vollständig bezeichnende Denkmal, welches

zugleich über die besondere Art des Künstlers mit entscheidet, ist ein kleiner Zentralbau im Hofe von S. Croce, die 1430 begonnene Cappella dei Pazzi (Abb. 76 u. 77). Wir möchten sie seine Musterleistung nennen, sein künstlerisches Wahrzeichen. Die Klarheit ihrer Raumverhältnisse außen und innen zieht den Betrachter an sich und nötigt ihn zu rechnerischer Nachprüfung; die reinen Formen sind mit einer so überlegten Strenge komponiert, daß sie kühl wirken. Zumal bei dem jetzigen Zustande der inneren Ausstattung; ursprünglich war viel mehr farbiger Schmuck vorhanden oder beabsichtigt. Über dem inneren quadratischen Hauptraum ruht eine als Halbhohlkugel über Zwickeln konstruierte, zwölfteilige Kuppel rechts und links auf den Bogen von Tonnengewölben, die zwei länglich viereckige Seitenräume überdecken, vorn und hinten auf je einem von der Wand aufsteigenden Blendbogen. Es ist das System der Alten Sakristei, nur daß zwei Seitenräume und hinten ein Altarraum hinzugekommen sind. Außerdem ist dem Bau in seiner ganzen Breite eine sechssäulige Eingangshalle mit Tonnengewölbe vorgelegt. Die Architektur war 1442, die Dekoration (in Marmor von Donatellos Schüler Desiderio, in glasiertem Ton von Luca und Andrea della Robbia) erst 1469 vollendet.

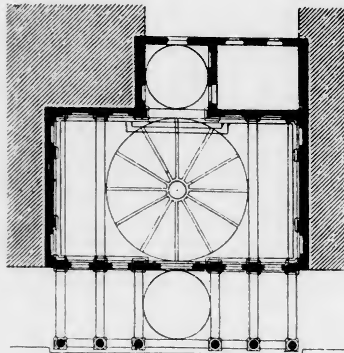


Abb. 77.
Cappella dei Pazzi in Florenz, Grundriß.

Als Brunelleschi den Bau anfing, war er bereits über fünfzig Jahre alt. Es lag ein langes mühevolles Leben hinter ihm, verbracht in ganz anderen Künsten und Wissenschaften. In dem unansehnlichen, schwächlichen Manne wohnte ein niemals ruhender, vielseitig gebildeter Geist. Das Wissensgebiet der Humanisten war ihm ebenso vertraut wie Mathematik und Geometrie. Seinen Lieblingsdichter Dante konnte er auswendig und er beherrschte die gelehrten Grundlagen zu seiner Erklärung. Aber er wollte auch mit seiner Erkenntnis in die Tiefe dringen, und die einzelnen Teile seiner praktischen Aufgaben wurden ihm zu selbständigen wissenschaftlichen Forschungen. Lange ehe er in der Architektur als Künstler auftrat, war er im Nutzbau tätig gewesen, hatte sich auch als Ingenieur mit konstruktiven Aufgaben beschäftigt, die mit einem Kunststil nichts zu tun haben, und war

außerdem bemüht gewesen, in der Theorie alles, was dazu erforderlich war, zu begründen und zu verstehen. Der Forscher und der Techniker sind in ihm auf eine seltene Weise vereinigt, und dazu kommt noch der große Umfang seiner Interessen und die Weite seiner Bildung. Als ältester Sohn eines vornehmen und leidlich wohlhabenden Hauses hätte Filippo sich wohl dem Staatsdienste widmen sollen, aber künstlerische Neigungen in verschiedener Form beherrschten seinen Geist in seiner Jugend, und darum und um dem theoretisierenden Hange ein Gegengewicht zu geben, hatte der Vater ihn die Goldschmiedekunst erlernen lassen. Das war die natürliche Schule für den Bildhauer, namentlich wenn dieser in dem Fache der Bronzetechnik tätig sein wollte, und so finden wir denn auch den späteren Architekten schon viel früher unter den Bewerbern um eine plastische Aufgabe, deren Ausführung ihm freilich nicht zufallen sollte.



Abb. 78. Das Baptisterium in Florenz.

Das ehrwürdigste Heiligtum der Stadt, jedem Florentiner als Stätte seiner Taufe ans Herz gewachsen, war der frühromanische achteckige Kuppelbau des Baptisteriums auf dem Domplatz (Abb. 78). Für seine Erhaltung hatte die vornehmste Zunft zu sorgen, die Calimala. Sie schrieb 1401/2 eine Konkurrenz aus für eine zweite Tür — die Nordtür — in Bronze herzustellen und mit Reliefs zu versehen, wie sie einst Andrea Pisano an

zugleich über die besondere Art des Künstlers mit entscheidet, ist ein kleiner Zentralbau im Hofe von S. Croce, die 1430 begonnene **Cappella dei Pazzi** (Abb. 76 u. 77). Wir möchten sie seine Musterleistung nennen, sein künstlerisches Wahrzeichen. Die Klarheit ihrer Raumverhältnisse außen und innen zieht den Betrachter an sich und nötigt ihn zu rechnerischer Nachprüfung; die reinen Formen sind mit einer so überlegten Strenge komponiert, daß sie kühl wirken. Zumal bei dem jetzigen Zustande der inneren Ausstattung; ursprünglich war viel mehr farbiger Schmuck vorhanden oder beabsichtigt. Über dem inneren quadratischen Hauptraum ruht eine als Halbhohlkugel über Zwickeln konstruierte, zwölfteilige Kuppel rechts und links auf den Bogen von Tonnengewölben, die zwei länglich viereckige Seitenräume überdecken, vorn und hinten auf je einem von der Wand aufsteigenden Blendbogen. Es ist das System der Alten Sakristei, nur daß zwei Seitenräume und hinten ein Altarraum hinzugekommen sind. Außerdem ist dem Bau in seiner ganzen Breite eine sechssäulige Eingangshalle mit Tonnengewölbe vorgelegt. Die Architektur war 1442, die Dekoration (in Marmor von Donatellos Schüler Desiderio, in glasiertem Ton von Luca und Andrea della Robbia) erst 1469 vollendet.

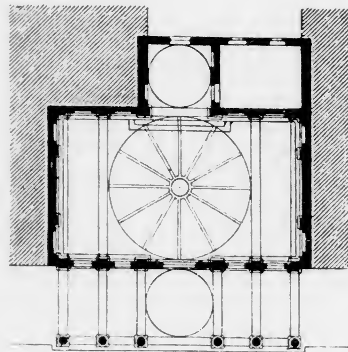


Abb. 77.
Cappella dei Pazzi in Florenz, Grundriß.

Als Brunelleschi den Bau anfing, war er bereits über fünfzig Jahre alt. Es lag ein langes mühevolles Leben hinter ihm, verbracht in ganz anderen Künsten und Wissenschaften. In dem unansehnlichen, schwächlichen Manne wohnte ein niemals ruhender, vielseitig gebildeter Geist. Das Wissensgebiet der Humanisten war ihm ebenso vertraut wie Mathematik und Geometrie. Seinen Lieblingsdichter Dante konnte er auswendig und er beherrschte die gelehrten Grundlagen zu seiner Erklärung. Aber er wollte auch mit seiner Erkenntnis in die Tiefe dringen, und die einzelnen Teile seiner praktischen Aufgaben wurden ihm zu selbständigen wissenschaftlichen Forschungen. Lange ehe er in der Architektur als Künstler auftrat, war er im Nutzbau tätig gewesen, hatte sich auch als Ingenieur mit konstruktiven Aufgaben beschäftigt, die mit einem Kunststil nichts zu tun haben, und war

außerdem bemüht gewesen, in der Theorie alles, was dazu erforderlich war, zu begründen und zu verstehen. Der Forscher und der Techniker sind in ihm auf eine seltene Weise vereinigt, und dazu kommt noch der große Umfang seiner Interessen und die Weite seiner Bildung. Als ältester Sohn eines vornehmen und leidlich wohlhabenden Hauses hätte Filippo sich wohl dem Staatsdienste widmen sollen, aber künstlerische Neigungen in verschiedener Form beherrschten seinen Geist in seiner Jugend, und darum und um dem theoretisierenden Hange ein Gegengewicht zu geben, hatte der Vater ihn die Goldschmiedekunst erlernen lassen. Das war die natürliche Schule für den Bildhauer, namentlich wenn dieser in dem Fache der Bronzetechnik tätig sein wollte, und so finden wir denn auch den späteren Architekten schon viel früher unter den Bewerbern um eine plastische Aufgabe, deren Ausführung ihm freilich nicht zufallen sollte.



Abb. 78. Das Baptisterium in Florenz.

Das ehrwürdigste Heiligtum der Stadt, jedem Florentiner als Stätte seiner Taufe ans Herz gewachsen, war der frühromanische achteckige Kuppelbau des **Baptisteriums** auf dem Domplatz (Abb. 78). Für seine Erhaltung hatte die vornehmste Zunft zu sorgen, die Calimala. Sie schrieb 1401/2 eine Konkurrenz aus für eine **zweite Tür** — die Nordtür — in Bronze herzustellen und mit Reliefs zu versehen, wie sie einst Andrea Pisano an

der ersten gemacht hatte, die damals noch auf der östlichen Hauptseite des Gebäudes angebracht war. Es meldeten sich sechs Künstler, darunter Brunelleschi und Lorenzo, ein Bildhauergoldschmied aus dem bürgerlichen Hause der Ghiberti. Die Kommission entschied sich für Ghiberti allein, weil Brunelleschi nicht mit diesem gemeinsam den Auftrag übernehmen wollte. Sie hat also die noch erhaltene Konkurrenzarbeit Brunelleschis nicht



Abb. 79. Das Opfer Abrahams, von Brunelleschi. Florenz, Bargello.

geringer geschätzt als die seines glücklicheren Konkurrenten. Ghibertis Tür ist dann im Guß vollendet und 1424 eingesetzt worden.

Die beiden Bronzetafeln aus der Konkurrenz von 1401/2 (Abb. 79 u. 80; jetzt im Bargello) sind die ersten Denkmäler der im engeren und strengen Sinne als italienische Renaissance angesehenen Kunst und darum unserer besonderen Aufmerksamkeit wert. Es handelte sich um eine Aufgabe plastischer Dekoration, dergleichen noch für manches unter den Gebäuden aus

älterer Zeit erforderlich war. Äußerlich betrachtet, gehören die Reliefs in eine Reihe mit ähnlichen Arbeiten älterer Bildhauer, in denen man auch schon etwas von dem Zuge der neuen Kunst verspürt. So finden sich z. B. an dem zweiten Südportal des Doms als Umrahmung marmorne Reliefpilaster mit kleinen menschlichen Figuren und Tieren in aufsteigendem Rankenwerk, unbeholfene Arbeiten von einem Deutschen, Pietro di Giovanni, gegen



Abb. 80. Das Opfer Abrahams, von Ghiberti. Florenz, Bargello.

1400. Die Pflanzenblätter sind aber schon freier und natürlicher und die Tiere etwas lebendiger, als sie sonst in der italienischen Gotik erscheinen, die nackten musizierenden Engelknaben in beinahe graziöser Haltung erinnern bereits an antike Werke. Man hat hier schon eine Vorahnung der Renaissance. Noch mehr aber an dem Gewände der nördlichen Porta della Cintola, von einem Niccolò aus Arezzo 1406 begonnen, wo das Nackte in den Figuren schon deutlich als etwas für sich wirkendes hervortritt und das

der ersten gemacht hatte, die damals noch auf der östlichen Hauptseite des Gebäudes angebracht war. Es meldeten sich sechs Künstler, darunter Brunelleschi und Lorenzo, ein Bildhauergoldschmied aus dem bürgerlichen Hause der Ghiberti. Die Kommission entschied sich für Ghiberti allein, weil Brunelleschi nicht mit diesem gemeinsam den Auftrag übernehmen wollte. Sie hat also die noch erhaltene Konkurrenzarbeit Brunelleschis nicht



Abb. 79. Das Opfer Abrahams, von Brunelleschi. Florenz, Bargello.

geringer geschätzt als die seines glücklicheren Konkurrenten. Ghibertis Tür ist dann im Guß vollendet und 1424 eingesetzt worden.

Die beiden Bronzetafeln aus der Konkurrenz von 1401/2 (Abb. 79 u. 80; jetzt im Bargello) sind die ersten Denkmäler der im engeren und strengen Sinne als italienische Renaissance angesehenen Kunst und darum unserer besonderen Aufmerksamkeit wert. Es handelte sich um eine Aufgabe plastischer Dekoration, dergleichen noch für manches unter den Gebäuden aus

älterer Zeit erforderlich war. Äußerlich betrachtet, gehören die Reliefs in eine Reihe mit ähnlichen Arbeiten älterer Bildhauer, in denen man auch schon etwas von dem Zuge der neuen Kunst verspürt. So finden sich z. B. an dem zweiten Südportal des Doms als Umrahmung marmorne Reliefpilaster mit kleinen menschlichen Figuren und Tieren in aufsteigendem Rankenwerk, unbeholfene Arbeiten von einem Deutschen, Pietro di Giovanni, gegen



Abb. 80. Das Opfer Abrahams, von Ghiberti. Florenz, Bargello.

1400. Die Pflanzenblätter sind aber schon freier und natürlicher und die Tiere etwas lebendiger, als sie sonst in der italienischen Gotik erscheinen, die nackten musizierenden Engelknaben in beinahe graziöser Haltung erinnern bereits an antike Werke. Man hat hier schon eine Vorahnung der Renaissance. Noch mehr aber an dem Gewände der nördlichen Porta della Cintola, von einem Niccolò aus Arezzo 1406 begonnen, wo das Nackte in den Figuren schon deutlich als etwas für sich wirkendes hervortritt und das

Ornament mit seinen kräftigen Linien schon in den Formen der wirklichen Renaissance gegeben ist. Wenn wir dagegen die Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis halten, so versetzen diese uns wieder aus der Dekoration in die Erzählung eines bestimmten Vorgangs, wie früher die Reliefs von Andrea Pisano und die Bilder Giottos. Wir haben also höhere, selbständige Aufgaben der Plastik vor uns. Die gotische Umrahmung und der Umfang der einzelnen Felder waren durch den Anschluß an die frühere Tür Andreas gegeben. Daraus und aus dem vorgeschriebenen Gegenstande, der „Opferung Isaaks", folgte zugleich eine beschränkte Anzahl nackter und bekleideter Figuren. Der Aufbau ist in beiden Reliefs derselbe; das lag ebenfalls in dem Programm. Die Bekleidung ist antik, wie sie schon bei den Pisanern und bei Giotto war. Das Nackte und die Köpfe sind bei Ghiberti entschieden schöner, die Stellungen und der dramatische Ausdruck des Vorganges sind dafür bei Brunelleschi lebendiger und reicher in den einzelnen Motiven, in der Haupthandlung geradezu stürmisch, aber doch nicht heftiger, als wir es schon bei Giovanni Pisano angetroffen haben. Dagegen ist die Komposition, die Einfügung in den gegebenen Raum, vollkommener als bei den Pisanern, und bei Brunelleschi wieder noch feiner abgewogen als bei Ghiberti. Der Faltenwurf ist natürlicher bei Brunelleschi, bei Ghiberti konventioneller. An die Antike erinnert bei Brunelleschi das Motiv des „Dornauszieher" in dem sitzenden Diener, daran oder auch an den übernommenen Formenschatz der Renaissance erinnert bei Ghiberti die Akanthusranke an dem Altar. Im ganzen hat Ghiberti mehr Schönheit, Brunelleschi mehr Leben und Charakter. Spricht darum Ghibertis Relief als Erscheinung an sich mehr an, so enthält Brunelleschis Arbeit mehr in sich von dem, was eine kräftige Entwickelung verspricht. Also der wahre Führer der Renaissance, wenn man ihr Wesen in das natürliche Leben setzt, wäre wohl Brunelleschi geworden, während Ghiberti die Sprache der früheren Kunst zu einer ruhigen, allgemeinen Schönheit vollendet hat. Technisch endlich ist Ghibertis aus einem Stück gegossenes Bronzerelief das bessere.

Trotz allem Bemühen, durch das Zergliedern der beiden Werke in ihre einzelnen Bestandteile uns ihres Charakters bewußt zu werden, könnten wir doch in diesen Reliefs allein, wenn wir aufrichtig sein wollen und wenn wir ihre Stellung in der Kunstgeschichte nicht von vornherein kennten, keineswegs den fundamentalen Gegensatz einer neuen gegen eine alte Kunst empfinden. Der Unterschied und das Wesen des Neuen müssen sich erst herausstellen, wenn diese Kunst mehr in die Breite geht. Der Fortschritt ist nun bei Ghiberti allein zu suchen, da Brunelleschi nicht mehr zu der Skulptur zurückgekehrt ist.



Abb. 81. Von der ersten Tür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

Die Bronzetür von 1424, Ghibertis erste, enthält auf ihren zwei Flügeln in zwanzig Feldern Geschichten aus dem Leben Christi und außerdem darunter in je vier Feldern Einzelgestalten von Evangelisten und Kirchenvätern (Abb. 81). Wenn man die erzählenden Reliefs mit denen von Andrea Pisano an der ersten Tür vergleicht, so haben wir bei Ghiberti anstatt gotischer Details in den Zierformen vieles, was aus der Antike genommen ist, aber es sind Zutaten, die auf die Haltung des Ganzen keinen Einfluß haben. Ebenso ist es mit dem antiken Kostüm, welches vor ihm und nach ihm gebraucht worden ist. Er selbst verhält sich hierin nicht viel anders als Andrea, der ebenfalls neben der antiken Tracht schon Zeittracht reichlich angewandt hatte. Ghiberti war in Rom gewesen, hatte dort aus-

Ornament mit seinen kräftigen Linien schon in den Formen der wirklichen Renaissance gegeben ist. Wenn wir dagegen die Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis halten, so versetzen diese uns wieder aus der Dekoration in die Erzählung eines bestimmten Vorgangs, wie früher die Reliefs von Andrea Pisano und die Bilder Giottos. Wir haben also höhere, selbständige Aufgaben der Plastik vor uns. Die gotische Umrahmung und der Umfang der einzelnen Felder waren durch den Anschluß an die frühere Tür Andreas gegeben. Daraus und aus dem vorgeschriebenen Gegenstande, der „Opferung Isaaks", folgte zugleich eine beschränkte Anzahl nackter und bekleideter Figuren. Der Aufbau ist in beiden Reliefs derselbe: das lag ebenfalls in dem Programm. Die Bekleidung ist antik, wie sie schon bei den Pisanern und bei Giotto war. Das Nackte und die Köpfe sind bei Ghiberti entschieden schöner, die Stellungen und der dramatische Ausdruck des Vorganges sind dafür bei Brunelleschi lebendiger und reicher in den einzelnen Motiven, in der Haupthandlung geradezu stürmisch, aber doch nicht heftiger, als wir es schon bei Giovanni Pisano angetroffen haben. Dagegen ist die Komposition, die Einfügung in den gegebenen Raum, vollkommener als bei den Pisanern, und bei Brunelleschi wieder noch feiner abgewogen als bei Ghiberti. Der Faltenwurf ist natürlicher bei Brunelleschi, bei Ghiberti konventioneller. An die Antike erinnert bei Brunelleschi das Motiv des „Dornausziehers" in dem sitzenden Diener, daran oder auch an den übernommenen Formenschatz der Renaissance erinnert bei Ghiberti die Akanthusranke an dem Altar. Im ganzen hat Ghiberti mehr Schönheit, Brunelleschi mehr Leben und Charakter. Spricht darum Ghibertis Relief als Erscheinung an sich mehr an, so enthält Brunelleschis Arbeit mehr in sich von dem, was eine kräftige Entwickelung verspricht. Also der wahre Führer der Renaissance, wenn man ihr Wesen in das natürliche Leben setzt, wäre wohl Brunelleschi geworden, während Ghiberti die Sprache der früheren Kunst zu einer ruhigen, allgemeinen Schönheit vollendet hat. Technisch endlich ist Ghibertis aus einem Stück gegossenes Bronzerelief das bessere.

Trotz allem Bemühen, durch das Zergliedern der beiden Werke in ihre einzelnen Bestandteile uns ihres Charakters bewußt zu werden, könnten wir doch in diesen Reliefs allein, wenn wir aufrichtig sein wollen und wenn wir ihre Stellung in der Kunstgeschichte nicht von vornherein kennten, keineswegs den fundamentalen Gegensatz einer neuen gegen eine alte Kunst empfinden. Der Unterschied und das Wesen des Neuen müssen sich erst herausstellen, wenn diese Kunst mehr in die Breite geht. Der Fortschritt ist nun bei Ghiberti allein zu suchen, da Brunelleschi nicht mehr zu der Skulptur zurückgekehrt ist.



Abb. 81. Von der ersten Tür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

Die Bronzetür von 1424, Ghibertis erste, enthält auf ihren zwei Flügeln in zwanzig Feldern Geschichten aus dem Leben Christi und außerdem darunter in je vier Feldern Einzelgestalten von Evangelisten und Kirchenvätern (Abb. 81). Wenn man die erzählenden Reliefs mit denen von Andrea Pisano an der ersten Tür vergleicht, so haben wir bei Ghiberti anstatt gotischer Details in den Zierformen vieles, was aus der Antike genommen ist, aber es sind Zutaten, die auf die Haltung des Ganzen keinen Einfluß haben. Ebenso ist es mit dem antiken Kostüm, welches vor ihm und nach ihm gebraucht worden ist. Er selbst verhält sich hierin nicht viel anders als Andrea, der ebenfalls neben der antiken Tracht schon Zeittracht reichlich angewandt hatte. Ghiberti war in Rom gewesen, hatte dort aus=

gegraben und gezeichnet; er war ein leidenschaftlicher Verehrer der alten Kunst, besaß auch selbst antike Statuen und Marmorvasen, die er sich zum teil mit großen Kosten aus Griechenland hatte kommen lassen. Trotz allem sind seine Reliefs im Stil von den griechischen weit entfernt, und auch den römischen stehen sie nicht so nahe, wie die manches seiner Vorgänger. Sie erscheinen vielmehr als Fortsetzungen der älteren italienischen Arbeiten, aber sie sind von höherem Wert, weil in ihnen viele Unvollkommenheiten überwunden sind. Ihr Vorzug gegenüber den Reliefs von Andrea beruht auf zwei Dingen. Die Bewegungen der Menschen, ihr Anfassen und Handeln, sind naturwahrer und darum überzeugender; ebenso dienen diesem Eindruck zahlreiche kleine genreartige Züge, die das Einzelne ungemein mannigfaltig machen. Sodann aber ist das Ganze, Komposition und Zeichnung, von einer noch größeren allgemeinen Schönheit umgeben als bei Andrea. Der Reliefstil, hoch und flach durcheinander, hält eine glückliche Mitte zwischen der ganz flachen Erhebung, die man hier um des malerischen Eindrucks willen nicht brauchen konnte, und dem stark erhabenen Relief der römischen Sarkophage und Triumphaldarstellungen, das mit seinen vielen, nahe aneinander tretenden und sich überschneidenden Figuren leicht unruhige Bilder schafft. In diesen kleinen Feldern mit dem „Leben Christi“ sind gerade genug Figuren angebracht, uns den Vorgang zu verdeutlichen, aber nicht mehr, als in dem Rahmen bequem Platz haben, um noch angenehm wirkende Linien zeigen zu können. Ghiberti hat also, seiner persönlichen Neigung folgend, die Antike zur Lehrmeisterin genommen, aber indirekt und im allgemeinen Sinne, indem er darin Leben und Schönheit sah, diese aber in seine eigenen, besonderen Formen übertrug. Der Gedanke an ein Nachahmen, an das „Antikisieren“, kommt uns bei diesen Reliefs garnicht. Was das heißen würde, wird uns noch deutlicher, wenn wir einem noch bedeutenderen Kunstwerke einen Blick zuwenden, nämlich Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle, die in denselben Jahren entstanden sind. Auch da werden wir durch Kostüme und etwas weniger bestimmt auch wohl noch durch ornamentales Beiwerk an das Altertum erinnert, aber das sind Äußerlichkeiten im Vergleich zu der großen, eigenen Kraft der Erscheinungen, die Masaccio hier zum erstenmale gegeben hat und die ganz sein persönliches Werk sind. Und weil dieses Individuelle als Eindruck, der von einer großen Persönlichkeit ausgeht, bei Masaccio stärker ist, ohne doch die Schönheit und das Ganze zu beeinträchtigen, als bei Ghiberti, so dürfen wir auch sein Werk das größere nennen. Den kräftigen Zug, den wir bei Ghiberti vermissen, fanden wir ja im Gegensatze zu ihm auch bei Brunelleschi.

In den Jahren, wo Ghiberti diese glücklichste Schöpfung seiner besten Lebensjahre vorsichtig reifen ließ, bildete sich sein einstiger Rival in mühsamer Arbeit zu dem größten Baumeister der Renaissance aus. Sein Geist strebte nach tiefen Eindrücken, darum wurde ihm nichts, was er hervorgebracht hat, leicht, und ein schweres, gewaltiger Erregung fähiges Temperament bereitete ihm viele Hindernisse. Wer nicht Baumeister ist, dem wird es immer schwer fallen, bloß an dem Erhaltenen sich die wirkliche Größe des Mannes klar zu machen. Es gab Wünsche, die wie Träume der Sehnsucht in der Luft lagen, die aber keiner erfüllen konnte, und dazu gehörte für die Menschen der damaligen Zeit der Gedanke, weite Räume zu überspannen, nicht mit dem spitzkappigen Gewölbe, wie es die Gotik tut, sondern mit einer leichten, freischwebenden Kuppel, die auch äußerlich sichtbar wäre, wie am Pantheon in Rom. Hier sah man das Vollbrachte seit Jahrhunderten, aber es verstand doch keiner zu wiederholen, und wenn es einem gelungen wäre, die Konstruktion bloßzulegen, so konnte sie darum doch noch nicht in der bestimmten Form einer gerade vorliegenden Aufgabe angepaßt werden. In Florenz mußte diese „Frage der Kuppel“ einmal ihre Lösung finden. An dem alten Dombau Arnolfos (S. 61) war seit 1368 über dem riesigen achteckigen Mittelraum ein ebenfalls achtseitiger hoher Tambour aufgesetzt worden, er stieg höher und höher, und kein Mensch wußte, wie dieses gewaltige Achteck einmal mit einer Kuppel, die doch schon der erste Baumeister in seinen Plan aufgenommen hatte, bedeckt werden könnte. Als dann Brunelleschi bald nach jener Konkurrenz für die Bronzetür, vielleicht mit seinem jungen Freunde Donatello zusammen, sich nach Rom begab und dort antike Architektur und Skulptur studierte, ausgrub, vermaß, zeichnete und beschrieb, da ging er mit besonderem Eifer auch jenem Problem nach, bis er wußte, wie die Pantheonskuppel zustande gekommen wäre. Aber dieser gewährte der kreisförmige Unterbau ein ununterbrochenes Auflager. Eine zwischen ins Quadrat gestellten Pfeilern über Rundbogen und Zwickeln aufsteigende Kuppel, die an sich schönere und für die Geschichte des Kuppelbaus wichtigere Form, stand in Florenz nicht mehr zur Wahl. Hier war Brunelleschi durch den vorhandenen Tambour gebunden an die Form einer aus acht Seiten aufsteigenden Kuppel, die nun steiler und spitzer werden mußte als die des Baptisteriums, weil sie weithin sichtbar über dem gewaltigen Langbau aufragen sollte. Die Aufgabe mußte also ganz anders angefaßt werden. Wie, das wußte nur er allein, und einmal hat er es auch der Signorie und den Bauherren und den mittelmäßigen Kollegen aus der Baukommission

selbstbewußt und sarkastisch zu verstehen gegeben, daß der liebe Gott wohl den richtigen Mann zu finden wissen werde, das Werk zu Ende zu führen, über das die lieben Fachgenossen nichts vorbrächten als törichtes. Sogar die Kritik Ghibertis, der, ohne selbst etwas gebaut zu haben, hier als Baumeister auftreten wollte, mußte der Ärmste damals über sich ergehen lassen. Als er endlich „Baumeister der Kuppel" war (1420), dauerte es noch fast fünfzehn Jahre bis zur Vollendung des Werks; 1425 wurde der erste Reif über den Tambour gelegt, im August 1434 war endlich die Kuppel geschlossen. Sie kam der damaligen Zeit vor wie ein Wunder. Jetzt, wo sie längst fertig ist, erscheint ja dem Betrachter, der nicht daran denkt, mit welchen Mühen sie zustande kam, ihre innere Schale mit dem steilen, achtseitigen Gewölbe nicht schön und in ihrer mangelhaften Beleuchtung durch die acht Rundfenster des Tambours sogar unvollkommen, und der äußere Umriß wirkt nicht so angenehm, wie die mehr gerundete Form der Kuppel von S. Peter. Aber das war eine Folge des Tambours, der bereits vorhanden war, und für Brunelleschi handelte es sich zunächst nicht um Schönheit, sondern um eine Notwendigkeit, und diese Riesenkuppel mit ihrer doppelten Schale und den hohlen Räumen dazwischen, von diesem Manne ersonnen und ausgeführt, bleibt nun doch auch für uns eine Erfindung künstlerischer Mechanik allerersten Ranges. Michelangelo urteilte sogar, sie sei so schön, daß er die seine wohl anders, aber nicht schöner machen könne. Von dem Geiste der Renaissance läßt sich freilich hier kaum etwas verspüren, höchstens daß der Sinn auf etwas großes, außerordentliches gerichtet war, und nicht durch diese Kuppel, mit der er vielmehr die Gotik fortzusetzen hatte, sondern eher trotz ihr ist Filippo der Baumeister der Renaissance geworden.

Brunelleschi hat das Schicksal gehabt, daß von seinen Werken so gut wie nichts fertig geworden, und daß noch außerdem an den meisten von ihnen später von anderen etwas verdorben worden ist. So steht es namentlich mit den beiden Kirchen, die auf seine Pläne zurückgehen und für die er die Form der dreischiffigen Säulenbasilika gewählt hatte. Die uralte Kirche S. Lorenzo sollte durch einen Neubau ersetzt werden auf Kosten mehrerer Familien, zu denen die Medici gehörten, und Giovanni gewann dafür Brunelleschi, der seine Arbeit mit der Alten Sakristei (S. 134) begann. Bei dessen Tode 1446 war das Querschiff noch nicht fertig, das Langhaus noch nicht angefangen; erst 1461 wurde der Hochaltar geweiht. Drei Jahre später starb Cosimo Medici, nachdem er das Patronatsrecht für seine Familie erkauft hatte. Eine Fassade hat die Kirche nie bekommen. Das Mittelschiff



Abb. 82. S. Lorenzo in Florenz, Blick auf die Eingangsseite.

öffnet sich mit Bogen über korinthischen Säulen gegen die Seitenschiffe, an die sich niedrigere Kapellenreihen anschließen; die Seitenschiffe haben Kuppelgewölbe, im Mittelschiff liegt auf den Obermauern über den Arkaden eine flache Kassettendecke, über der Vierung eine schmächtige Kuppel ohne Tambour, für die Brunelleschi nicht verantwortlich ist (Abb. 82). Die bescheidenen Maße lassen es zu keiner großen Raumwirkung kommen, höchstens zu dem Eindrucke einer angenehmen Schönheit. Die Säulenschäfte sind glatt (wie häufig in der Renaissance), die Kapitäle, Kämpfer und Arkaden wirken beinahe reich. Zwischen den Kapitälen und den Bogenanfängen ist ein viereckiges Gebälkstück eingeschoben, ein Kämpferaufsatz, den Brunelleschi antiken Kreuzgewölben in Rom entlehnte. In der Dekoration herrscht die Antike, die stilisierende Ornamentik, wie sie auch Donatello liebt. Keine Naturnachahmung in Blättern oder Kränzen wie bei Ghiberti. Alles das wurde erst nach Brunelleschis Tode und gewiß nicht ganz nach seinen Absichten ausgeführt. — Die Kirche S. Spirito am anderen Arnoufer, außen im Rohbau liegen geblieben und mit einem späteren Turm, hat im wesentlichen dieselbe Disposition bei größeren Maßen. Das Innere wirkt geräumiger und luftiger, aber auch leerer und infolge der sparsameren dekorativen Be-

selbstbewußt und sarkastisch zu verstehen gegeben, daß der liebe Gott wohl den richtigen Mann zu finden wissen werde, das Werk zu Ende zu führen, über das die lieben Fachgenossen nichts vorbrächten als törichtes. Sogar die Kritik Ghibertis, der, ohne selbst etwas gebaut zu haben, hier als Baumeister auftreten wollte, mußte der Ärmste damals über sich ergehen lassen. Als er endlich „Baumeister der Kuppel" war (1420), dauerte es noch fast fünfzehn Jahre bis zur Vollendung des Werks; 1425 wurde der erste Reif über den Tambour gelegt, im August 1434 war endlich die Kuppel geschlossen. Sie kam der damaligen Zeit vor wie ein Wunder. Jetzt, wo sie längst fertig ist, erscheint ja dem Betrachter, der nicht daran denkt, mit welchen Mühen sie zustande kam, ihre innere Schale mit dem steilen, achtseitigen Gewölbe nicht schön und in ihrer mangelhaften Beleuchtung durch die acht Rundfenster des Tambours sogar unvollkommen, und der äußere Umriß wirkt nicht so angenehm, wie die mehr gerundete Form der Kuppel von S. Peter. Aber das war eine Folge des Tambours, der bereits vorhanden war, und für Brunelleschi handelte es sich zunächst nicht um Schönheit, sondern um eine Notwendigkeit, und diese Riesenkuppel mit ihrer doppelten Schale und den hohlen Räumen dazwischen, von diesem Manne ersonnen und ausgeführt, bleibt nun doch auch für uns eine Erfindung künstlerischer Mechanik allerersten Ranges. Michelangelo urteilte sogar, sie sei so schön, daß er die seine wohl anders, aber nicht schöner machen könne. Von dem Geiste der Renaissance läßt sich freilich hier kaum etwas verspüren, höchstens daß der Sinn auf etwas großes, außerordentliches gerichtet war, und nicht durch diese Kuppel, mit der er vielmehr die Gotik fortzusetzen hatte, sondern eher trotz ihr ist Filippo der Baumeister der Renaissance geworden.

Brunelleschi hat das Schicksal gehabt, daß von seinen Werken so gut wie nichts fertig geworden, und daß noch außerdem an den meisten von ihnen später von anderen etwas verdorben worden ist. So steht es namentlich mit den beiden Kirchen, die auf seine Pläne zurückgehen und für die er die Form der dreischiffigen Säulenbasilika gewählt hatte. Die uralte Kirche S. Lorenzo sollte durch einen Neubau ersetzt werden auf Kosten mehrerer Familien, zu denen die Medici gehörten, und Giovanni gewann dafür Brunelleschi, der seine Arbeit mit der Alten Sakristei (S. 134) begann. Bei dessen Tode 1446 war das Querschiff noch nicht fertig, das Langhaus noch nicht angefangen; erst 1461 wurde der Hochaltar geweiht. Drei Jahre später starb Cosimo Medici, nachdem er das Patronatsrecht für seine Familie erkauft hatte. Eine Fassade hat die Kirche nie bekommen. Das Mittelschiff



Abb. 82. S. Lorenzo in Florenz, Blick auf die Eingangsseite.

öffnet sich mit Bogen über korinthischen Säulen gegen die Seitenschiffe, an die sich niedrigere Kapellenreihen anschließen; die Seitenschiffe haben Kuppelgewölbe, im Mittelschiff liegt auf den Obermauern über den Arkaden eine flache Kassettendecke, über der Vierung eine schmächtige Kuppel ohne Tambour, für die Brunelleschi nicht verantwortlich ist (Abb. 82). Die bescheidenen Maße lassen es zu keiner großen Raumwirkung kommen, höchstens zu dem Eindrucke einer angenehmen Schönheit. Die Säulenschäfte sind glatt (wie häufig in der Renaissance), die Kapitäle, Kämpfer und Arkaden wirken beinahe reich. Zwischen den Kapitälen und den Bogenanfängen ist ein viereckiges Gebälkstück eingeschoben, ein Kämpferaufsatz, den Brunelleschi antiken Kreuzgewölben in Rom entlehnte. In der Dekoration herrscht die Antike, die stilisierende Ornamentik, wie sie auch Donatello liebt. Keine Naturnachahmung in Blättern oder Kränzen wie bei Ghiberti. Alles das wurde erst nach Brunelleschis Tode und gewiß nicht ganz nach seinen Absichten ausgeführt. — Die Kirche S. Spirito am anderen Arnoufer, außen im Rohbau liegen geblieben und mit einem späteren Turm, hat im wesentlichen dieselbe Disposition bei größeren Maßen. Das Innere wirkt geräumiger und luftiger, aber auch leerer und infolge der sparsameren dekorativen Be-

kleidung fast nüchtern. Der Bau wurde wahrscheinlich 1436 nach Brunelleschis Plänen begonnen, langsam weitergeführt und erst 1482 mit einer unbedeutenden Vierungskuppel abgeschlossen.

So hat Brunelleschi die Grundlinien des Kirchenbaus für die Renaissance gezogen in seinen beiden fortan üblichen Formen, dem Zentral- und dem Langbau. Im Palastbau werden wir ihn gleich kennen lernen. Außerdem wird ihm noch eine ebenfalls vorbildlich gewordene Zwischengattung verdankt, ein öffentlicher Nutzbau, klosterähnlich mit inneren Höfen und einer nach dem Platz sich öffnenden, aufgetreppten Vorhalle (Abb. 83). Das Findelhaus ist ein Jugendwerk, spätestens 1420 begonnen, aber erst nach seinem Tode 1451 mit allerlei Abänderungen vollendet. Breitgespannte Bogen über schlanken korinthischen Säulen machen in ihrer absichtlich einfachen Profilierung den Eindruck großer Leichtigkeit. Darüber ein niedriger Oberstock mit viereckigen Fenstern unter Dreieckgiebeln, eine kirchliche Verdachung für das damalige Gefühl, die erst hundert Jahre später unter allgemeinem Spott auf Privatpaläste übertragen wurde. Aller Schmuck fehlt. Das einfache Gebäude sollte ja nicht repräsentieren. Übrigens hat Brunelleschi nur die mittleren neun Bogen ausgeführt. In die Zwickel setzte zwanzig Jahre später Andrea della Robbia seine farbigen Medaillons mit den Wickelkindern (innocenti).

Man muß sich Brunelleschis Gedanken aus fremdem Gut hervorsuchen und bleibt dabei leicht äußerlich am Detail hängen. Das Wesentliche an ihm ist nicht, daß er Säulen, Architrave und Bogen nahm, wie das Altertum — denn was hätte er anders nehmen sollen, wenn er nicht Pfeiler anwenden oder gotisch wölben wollte? — sondern welche Verhältnisse er damit ausdrückte. Dieses, die Wirkung der Raummassen, ist ja das Lebensgesetz der Renaissancebaukunst, und es erfüllte Brunelleschi ebenso sehr, wie jene Probleme der Konstruktion, hinter denen es uns bei ihm leicht verborgen bleibt. An der neuen Art, wie die Renaissance den Raum behandelt, hat Brunelleschi einen viel größeren Anteil, als es sich zunächst aus seinen Bauwerken zu ergeben scheint. Er beeinflußt das gesamte Gebiet der Kunst. Obwohl er nicht Maler war, beschäftigte er sich mit der malerischen Perspektive und stellte auf Bildern Wirkungen dar, wie er sie als Architekt mit den Linien seiner Bauwerke hervorrufen wollte. Seit dem Jahre 1420 zeigt sich nun hierin bei den Malern überhaupt ein Fortschritt, und das Interesse dafür ist im Wachsen. Auch die Plastik wird — in dem Relief der Renaissance — immer malerischer. So er-



Abb. 83. Das Findelhaus in Florenz.

reicht schließlich der Architekt Filippo mit seinen der Antike entnommenen Details dekorative Nebenwirkungen, die solchen malerischen Bedürfnissen entsprechen und die sein Eigentum sind, abgesehen von den einzelnen Elementen der antiken Baukunst, die er neu zusammenfügte. Wir denken hier anders als viele unserer heutigen Künstler, die in dieser Architektur nur eine Ausgrabung sehen, das bloße Abbild einer besseren Originalkunst.

Gleich nachdem Brunelleschi die Domkuppel vollendet hatte, bereitete ihm der junge Leon Battista Alberti eine denkwürdige Huldigung, zufällig gerade ein Jahr früher, als Fiesole sich im Markuskloster in Florenz einrichtete (1436). So nahe treten hier die Richtungen von Zeitaltern in einzelnen Personen aneinander. Alberti war noch nicht dreißig Jahre alt, als er zurückkehren durfte aus dem Exil, worin er geboren war. Aber er fühlte sich alt darin geworden, sagte er gleich darauf, als er die italienische Ausgabe seines Traktats Über die Malerei dem berühmten Meister Brunelleschi widmete (1435). In Wirklichkeit war er wenigstens ungewöhnlich früh reif geworden draußen unter den anderen vornehmen Verbannten in Venedig, Genua, und wo nicht überall! Nun war er im Gefolge des aus Rom verjagten Papstes Eugen IV. als Sekretär nach Florenz gekommen, wenige Monate vor Cosimo Medicis Rückkehr aus Padua. Er war ein vollendeter Mensch, so wie die Renaissance oft in ihren Büchern

kleidung fast nüchtern. Der Bau wurde wahrscheinlich 1436 nach Brunelleschis Plänen begonnen, langsam weitergeführt und erst 1482 mit einer unbedeutenden Vierungskuppel abgeschlossen.

So hat Brunelleschi die Grundlinien des Kirchenbaus für die Renaissance gezogen in seinen beiden fortan üblichen Formen, dem Zentral- und dem Langbau. Im Palastbau werden wir ihn gleich kennen lernen. Außerdem wird ihm noch eine ebenfalls vorbildlich gewordene Zwischengattung verdankt, ein öffentlicher Nutzbau, klosterähnlich mit inneren Höfen und einer nach dem Platz sich öffnenden, aufgetreppten Vorhalle (Abb. 83). Das Findelhaus ist ein Jugendwerk, spätestens 1420 begonnen, aber erst nach seinem Tode 1451 mit allerlei Abänderungen vollendet. Breitgespannte Bogen über schlanken korinthischen Säulen machen in ihrer absichtlich einfachen Profilierung den Eindruck großer Leichtigkeit. Darüber ein niedriger Oberstock mit viereckigen Fenstern unter Dreieckgiebeln, eine kirchliche Verdachung für das damalige Gefühl, die erst hundert Jahre später unter allgemeinem Spott auf Privatpaläste übertragen wurde. Aller Schmuck fehlt. Das einfache Gebäude sollte ja nicht repräsentieren. Übrigens hat Brunelleschi nur die mittleren neun Bogen ausgeführt. In die Zwickel setzte zwanzig Jahre später Andrea della Robbia seine farbigen Medaillons mit den Wickelkindern (innocenti).

Man muß sich Brunelleschis Gedanken aus fremdem Gut hervorsuchen und bleibt dabei leicht äußerlich am Detail hängen. Das Wesentliche an ihm ist nicht, daß er Säulen, Architrave und Bogen nahm, wie das Altertum — denn was hätte er anders nehmen sollen, wenn er nicht Pfeiler anwenden oder gotisch wölben wollte? — sondern welche Verhältnisse er damit ausdrückte. Dieses, die Wirkung der Raummassen, ist ja das Lebensgesetz der Renaissancebaukunst, und es erfüllte Brunelleschi ebenso sehr, wie jene Probleme der Konstruktion, hinter denen es uns bei ihm leicht verborgen bleibt. An der neuen Art, wie die Renaissance den Raum behandelt, hat Brunelleschi einen viel größeren Anteil, als es sich zunächst aus seinen Bauwerken zu ergeben scheint. Er beeinflußt das gesamte Gebiet der Kunst. Obwohl er nicht Maler war, beschäftigte er sich mit der malerischen Perspektive und stellte auf Bildern Wirkungen dar, wie er sie als Architekt mit den Linien seiner Bauwerke hervorrufen wollte. Seit dem Jahre 1420 zeigt sich nun hierin bei den Malern überhaupt ein Fortschritt, und das Interesse dafür ist im Wachsen. Auch die Plastik wird — in dem Relief der Renaissance — immer malerischer. So er-



Abb. 83. Das Findelhaus in Florenz.

reicht schließlich der Architekt Filippo mit seinen der Antike entnommenen Details dekorative Nebenwirkungen, die solchen malerischen Bedürfnissen entsprechen und die sein Eigentum sind, abgesehen von den einzelnen Elementen der antiken Baukunst, die er neu zusammenfügte. Wir denken hier anders als viele unserer heutigen Künstler, die in dieser Architektur nur eine Ausgrabung sehen, das bloße Abbild einer besseren Originalkunst.

Gleich nachdem Brunelleschi die Domkuppel vollendet hatte, bereitete ihm der junge Leon Battista Alberti eine denkwürdige Huldigung, zufällig gerade ein Jahr früher, als Fiesole sich im Markuskloster in Florenz einrichtete (1436). So nahe treten hier die Richtungen von Zeitaltern in einzelnen Personen aneinander. Alberti war noch nicht dreißig Jahre alt, als er zurückkehren durfte aus dem Exil, worin er geboren war. Aber er fühlte sich alt darin geworden, sagte er gleich darauf, als er die italienische Ausgabe seines Traktats Über die Malerei dem berühmten Meister Brunelleschi widmete (1435). In Wirklichkeit war er wenigstens ungewöhnlich früh reif geworden draußen unter den anderen vornehmen Verbannten in Venedig, Genua, und wo nicht überall! Nun war er im Gefolge des aus Rom verjagten Papstes Eugen IV. als Sekretär nach Florenz gekommen, wenige Monate vor Cosimo Medicis Rückkehr aus Padua. Er war ein vollendeter Mensch, so wie die Renaissance oft in ihren Büchern

das Bild des vollkommenen Menschen hingestellt hat, ein Mann, der körperlich zu allem geschickt ist, an das Wunderbare grenzende Proben von Kraft und Gewandtheit gibt und der daneben geistig alles kennt, versteht und, soweit es der Stand erlaubt, auch ausübt, der außerdem Konversation macht, schriftstellert und dichtet, ein „Allseitiger". Die Kunstgeschichte hat ihn unter die Architekten gestellt. Das kommt für die damalige Zeit, um 1435, in Florenz noch wenig in Betracht (denn gebaut hat er erst viel später), aber er verstand auch das, und es gehörte ja zu dem vornehmen Leben, wie das Bücherkaufen. Als illegitimer Sproß eines uralten, ehemals reichsgräflichen Geschlechts durfte er mit Fürsten wie mit seinesgleichen verkehren. Er suchte aber die geistig Hochstehenden auf, und die neue Kunst war ihm eine Herzensangelegenheit. So rechnen wir ihn auch wohl zu den Humanisten. Er gehört aber unter die Erfinder der Renaissance. Er gebrauchte zuerst das Quadratnetz beim Zeichnen und benutzte den Storchschnabel und eine auf dem Prinzip der Camera obscura beruhende Erfindung, um Gegenstände kleiner oder größer auf die Fläche zu bringen. Im Sinnen und Suchen und Erfinden und in der Weite und Tiefe seiner theoretischen Bildung bereitet er uns auf Lionardo vor, den wir als seinen Nachfolger und Vollender ansehen dürfen.

Lange, so bekennt Alberti in seiner Widmung an Brunelleschi, hat es ihn niedergedrückt, daß die Natur, die Meisterin in allen Dingen, alt und müde geworden scheint und keine großen Geister und bewunderungswürdigen Werke mehr hervorbringen will, wie in den Zeiten des Altertums. Da blickt er, nach Florenz zurückgekehrt, auf Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, auf Masaccio, und vor allem sieht er das gewaltige Werk der Domkuppel von Brunelleschi vollendet, — am nächsten Neujahrstag sollte der vertriebene Papst die Kathedrale weihen — und nun hat er die freudige Überzeugung gewonnen, daß die Florentiner die großen Alten erreicht, ja daß sie sie überholt haben. Denn jene waren von großen Mustern umgeben, die sie nachahmen konnten, diese aber mußten mit eigner Mühe ohne Lehrmeister neue Aufgaben suchen und lösen. So ist auch ihr Verdienst größer, und der Ruhm Toskanas wird ewig währen.

In dem Traktat selbst legt er dann dar, daß der Künstler mit der Vergangenheit und ihrer Überlieferung brechen müsse, daß er nicht gegebene Muster nachahmen, sondern auf die Natur in ihrer mannigfaltigen Schönheit sehen und mit ihrer Hilfe aus seinem Genius die neue Schönheit schaffen solle. Das ist das Bekenntnis der Renaissance, die keine Nachahmerin der Antike sein will. Aber es wird uns nicht leicht sein, ohne weiteres zu erkennen, daß durch den Künstler Alberti diese Forderung erfüllt ist. Denn als Architekt nimmt er ja nicht nur die Säulen, Pilaster und Gesimse und die Zierformen aus dem Altertum herüber, sondern er wendet sie auch strenger im Sinne der Antike an als die meisten anderen, und seine Architektur erscheint dadurch dem Altertum viel ähnlicher. So fordert er geradliniges Auflager auf den Säulen, anstatt der Bogen, die das Mittelalter hatte, und verwirft theoretisch die Bogen selbst dann, wenn zwischen ihnen und dem Kapitell zur Vermittelung das abgeschnittene Gebälkstück der antiken Säulenordnung, eine Art Würfel, eingelegt ist, wie wir das an Brunelleschis Kirchen, etwas abgemindert auch an der Findelhaushalle sehen.

Äußerlich also erinnert uns Albertis Architektur an das Altertum. Wir vermögen in ihr nicht gleich seinen Grundsatz wiederzufinden, wonach der Genius mit Hilfe der Natur aus sich heraus das Schöne neu schaffen soll. Er scheint uns als Architekt viel weniger frei als etwa Brunelleschi. Er selbst empfand das nicht und hätte es nicht zugegeben, denn für ihn waren die antiken Formen, mit denen er arbeitete und an denen unser Auge jetzt haften bleibt, nicht die Hauptsache, sondern es waren die Verhältnisse, die dadurch hervorgebracht werden, und die, sagt er, sind des Künstlers freies, selbstgeschaffenes Eigentum. Daß ein Architekt das antike Detail benutzte, verstand sich in Italien bei der Menge alter Baudenkmäler ganz von selbst. Man hatte es dort längst angewandt, ehe die Baukunst Renaissance wurde. Alberti insbesondere hatte schon früh, vor jener Widmung an Brunelleschi, die alte Welt der Ruinen in Rom mit Leidenschaft studiert (vielleicht seit 1431). Ihm hätte der Gedanke gar nicht kommen können, daß er, anstatt der vorhandenen alten, andere, neue Formen zu erfinden suchen müßte. So sehr lebte er mit seinen Gedanken in dem klassischen Altertum, mit dessen Augen er die Welt ansah. Er gebrauchte also die antiken Formen weiter, aber ihre Kombination ergab dann doch etwas anderes: die Raumverhältnisse des neuen Baustils. Die Form, und wenn sie im einzelnen noch so wohlgefällig ist, gilt nicht für sich, sondern wegen ihres Verhältnisses zum Ganzen. Und diese innere Beziehung der Verhältnisse und der Formen ist nicht durch Regeln zu gewinnen, sondern sie beruht auf dem Gefühl, auf dem Geschmack, der den Künstler zum Künstler macht. Das war sein Bekenntnis.

Was die Renaissance wollte im Gegensatz zu den auf festen, gegebenen Konstruktionen beruhenden Stilen des griechischen Tempels und der gotischen

Kirche, die man darum auch wohl die „organischen“ Baustile genannt hat, nämlich die Proportionen im Raume und in der Fläche für das Auge möglichst vollkommen darstellen, ein „Raumstil“ sein, — das hat zuerst Alberti gefühlt und so deutlich, wie er es vermochte, mit damals ganz neuen Vergleichen und Bildern ausgedrückt. In die Tiefe der Aufgaben eines Architekten und auf den ganzen Umfang seines Wissens und seines Könnens läßt er uns in seinem späteren Werke Über die Baukunst sehen, das er 1452 dem Papste Nikolaus V. überreichte. Der Architekt ist hier der vollkommene Mann, der unentbehrliche, ohne den die Menschen, die Fürsten sowohl wie die Städte, in keiner Lage auskommen können. Er ist Konstrukteur und Ingenieur in einer Person, er macht Berg und Tal gleich, legt Sümpfe trocken, baut den Menschen ihre Bauwerke für alle erdenklichen Zwecke. Er macht ihnen Maschinen, hilft ihnen Kriege führen und siegen, und ist ihr Ratgeber bei ihren Festen und in allen Lagen des Lebens. In diesem seinem Hauptwerke spricht Alberti auch von der architektonischen Schönheit, dem Zwecke der Renaissancebaukunst. Die Schönheit ist nach ihm das „völlig Harmonische (concinnitas), das Verhältnis aller Teile zueinander, dem man ohne Schaden weder etwas hinzufügen noch etwas nehmen darf“. Diese auf dem Gebiet der Musik gewachsene Art des übertragenen Ausdrucks war den damaligen Gebildeten durch den Sprachgebrauch der griechischen Philosophen geläufig geworden. Von „musikalischen Proportionen“ der antiken Baudenkmäler spricht bei Gelegenheit der Studien Brunelleschis dessen anonymer Biograph (den man irrtümlich in Antonio di Tuccio Manetti hat wiederfinden wollen); und Alberti hatte in seinem Brief über die Kuppel von S. Francesco in Rimini (die nicht ausgeführt worden ist) in bezug auf die Fassade der Kirche erklärt (1447): wer ihm da nur das Geringste an den Maßen verändern wollte, der würde ihm seine ganze Musik (tutta quella musica) verstimmen. — Weil es aber, meint er weiter in dem Hauptwerke, nicht jedermanns Sache ist, diese vollkommene Harmonie zu finden, so gibt es dafür einen Ersatz in den Ornamenten, die sich anbringen lassen. Aber sie sind deshalb auch für den wahren Künstler nur Äußerlichkeiten, während die echte Schönheit in dem Ganzen liegen und von innen herauskommen muß.

Wissen wir nun, worauf diese Kunst, obwohl sie äußerlich dieselben Formen wie das Altertum verwendete, hinauswollte, und haben wir dann unsere Sinne geschärft für die Musik ihrer Verhältnisse, so wird es uns vielleicht auch gelingen, in den wenigen Überbleibseln von Albertis Architektur seine Ansichten verwirklicht zu finden.

Zur Lösung der Frage des Jahrhunderts, der „Frage der Kuppel“, hat Alberti nichts nennenswertes beigetragen. Als in Florenz die zu einem alten Servitenkloster gehörige Kirche der Santissima Annunziata von Michelozzo und seinen Gehilfen im Renaissancestil umgebaut wurde, bekam der runde Chorbau, eine Stiftung Lodovicos, des zweiten Markgrafen von Mantua, der in Cosimos Zeiten Generalkapitän der Republik war, eine kreisförmige Kuppel, nicht frei über Bogen schwebend, sondern unmittelbar auf die Grundmauer gesetzt (wie an dem Rundbau der Minerva Medica bei Rom), unten mit häßlich einschneidenden Kapellennischen, oben mit Fenstern und ohne Laterne. Dieser unlebendige Kuppelbau über den seit 1451 nach Michelozzos Plänen gelegten Fundamenten ist eine Erfindung Albertis, den der Markgraf schon früher in Mantua beschäftigt hatte, aber ausgeführt hat den Bau, wie alle Werke Albertis, ein anderer Baumeister, und dieser baute daran noch nach Albertis Tode. Auch die Kuppel von S. Andrea in Mantua, einem geräumigen, lichtvollen Langbau, einschiffig mit Querschiff, geht Alberti nichts mehr an. Den Auftrag zu dem Bau gab ihm ebenfalls Lodovico, und Alberti begab sich auch nach Mantua, aber die Kirche ist schwerlich vor seinem Tode angefangen worden und zwar von der Eingangsseite her, so daß, je weiter nach hinten, desto weniger von des Meisters eigenen Gesichtszügen wir vor uns zu haben erwarten dürfen. Dazu kommt der dürftige Eindruck des Innern: Putzbau und imitierende Dekoration mit zum teil nur gemalten Kassetten. Der Hof und die Stadt waren nicht reich.



Abb. 84. S. Andrea in Mantua.

Kirche, die man darum auch wohl die „organischen" Baustile genannt hat, nämlich die Proportionen im Raume und in der Fläche für das Auge möglichst vollkommen darstellen, ein „Raumstil" sein, — das hat zuerst Alberti gefühlt und so deutlich, wie er es vermochte, mit damals ganz neuen Vergleichen und Bildern ausgedrückt. In die Tiefe der Aufgaben eines Architekten und auf den ganzen Umfang seines Wissens und seines Könnens läßt er uns in seinem späteren Werke Über die Baukunst sehen, das er 1452 dem Papste Nikolaus V. überreichte. Der Architekt ist hier der vollkommene Mann, der unentbehrliche, ohne den die Menschen, die Fürsten sowohl wie die Städte, in keiner Lage auskommen können. Er ist Konstrukteur und Ingenieur in einer Person, er macht Berg und Tal gleich, legt Sümpfe trocken, baut den Menschen ihre Bauwerke für alle erdenklichen Zwecke. Er macht ihnen Maschinen, hilft ihnen Kriege führen und siegen, und ist ihr Ratgeber bei ihren Festen und in allen Lagen des Lebens. In diesem seinem Hauptwerke spricht Alberti auch von der architektonischen Schönheit, dem Zwecke der Renaissancebaukunst. Die Schönheit ist nach ihm das „völlig Harmonische (concinnitas), das Verhältnis aller Teile zueinander, dem man ohne Schaden weder etwas hinzufügen noch etwas nehmen darf". Diese auf dem Gebiet der Musik gewachsene Art des übertragenen Ausdrucks war den damaligen Gebildeten durch den Sprachgebrauch der griechischen Philosophen geläufig geworden. Von „musikalischen Proportionen" der antiken Baudenkmäler spricht bei Gelegenheit der Studien Brunelleschis dessen anonymer Biograph (den man irrtümlich in Antonio di Tuccio Manetti hat wiederfinden wollen): und Alberti hatte in seinem Brief über die Kuppel von S. Francesco in Rimini (die nicht ausgeführt worden ist) in bezug auf die Fassade der Kirche erklärt (1447): wer ihm da nur das Geringste an den Maßen verändern wollte, der würde ihm seine ganze Musik (tutta quella musica) verstimmen. — Weil es aber, meint er weiter in dem Hauptwerke, nicht jedermanns Sache ist, diese vollkommene Harmonie zu finden, so gibt es dafür einen Ersatz in den Ornamenten, die sich anbringen lassen. Aber sie sind deshalb auch für den wahren Künstler nur Äußerlichkeiten, während die echte Schönheit in dem Ganzen liegen und von innen herauskommen muß.

Wissen wir nun, worauf diese Kunst, obwohl sie äußerlich dieselben Formen wie das Altertum verwendete, hinauswollte, und haben wir dann unsere Sinne geschärft für die Musik ihrer Verhältnisse, so wird es uns vielleicht auch gelingen, in den wenigen Überbleibseln von Albertis Architektur seine Ansichten verwirklicht zu finden.

Zur Lösung der Frage des Jahrhunderts, der „Frage der Kuppel", hat Alberti nichts nennenswertes beigetragen. Als in Florenz die zu einem alten Servitenkloster gehörige Kirche der Santissima Annunziata von Michelozzo und seinen Gehilfen im Renaissancestil umgebaut wurde, bekam der runde Chorbau, eine Stiftung Lodovicos, des zweiten Markgrafen von Mantua, der in Cosimos Zeiten Generalkapitän der Republik war, eine kreisförmige Kuppel, nicht frei über Bogen schwebend, sondern unmittelbar auf die Grundmauer gesetzt (wie an dem Rundbau der Minerva Medica bei Rom), unten mit häßlich einschneidenden Kapellennischen, oben mit Fenstern und ohne Laterne. Dieser unlebendige Kuppelbau über den seit 1451 nach Michelozzos Plänen gelegten Fundamenten ist eine Erfindung Albertis, den der Markgraf schon früher in Mantua beschäftigt hatte, aber ausgeführt hat den Bau, wie alle Werke Albertis, ein anderer Baumeister, und dieser baute daran noch nach Albertis Tode. Auch die Kuppel von S. Andrea in Mantua, einem geräumigen, lichtvollen Langbau, einschiffig mit Querschiff, geht Alberti nichts mehr an. Den Auftrag zu dem Bau gab ihm ebenfalls Lodovico, und Alberti begab sich auch nach Mantua, aber die Kirche ist schwerlich vor seinem Tode angefangen worden und zwar von der Eingangsseite her, so daß, je weiter nach hinten, desto weniger von des Meisters eigenen Gesichtszügen wir vor uns zu haben erwarten dürfen. Dazu kommt der dürftige Eindruck des Innern: Putzbau und imitierende Dekoration mit zum teil nur gemalten Kassetten. Der Hof und die Stadt waren nicht reich.



Abb. 84. S. Andrea in Mantua.

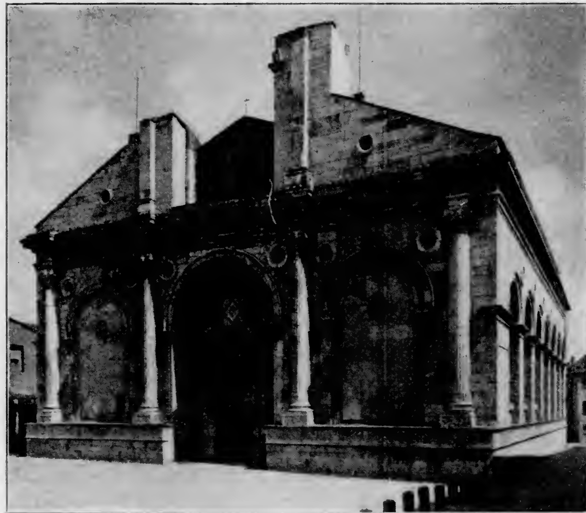


Abb. 85. S. Francesco in Rimini.

Aber das von einem breiten Tonnengewölbe überspannte Langhaus mit seinen Seitenkapellen stellt doch als Zusammenfassung eines einzigen großen Raumes (1494) eine Leistung dar, an die sich nach Jahrzehnten noch die Baumeister von S. Peter oftmals mögen erinnert haben. Alles andere wurde erst viel später fertig: Querschiff und Chor 1600, die Kuppel 1782. Uns interessiert die Kirche hauptsächlich wegen ihrer Vorhalle, einer selbständig vorgelegten Prachtdekoration mit vier Pilastern und einem antiken Tempelgiebel darüber (Abb. 84). Damit ist der letzte entscheidende Schritt getan zu der ominösen „Fassadenmusik". Wir müssen diese Fassade in ihren Verhältnissen, als künstlerische Produktion an sich, schätzen, aber über den Bau des Innern, dem sie als Schaustück vorgelegt ist, lehrt sie uns nichts. Sie könnte ebenso gut irgendwo anders stehen. Lehrreich sind die ersten Schritte auf diesem Wege, die Alberti in Rimini tat. Dort sollte er 1446 für den Herrn der Stadt, Sigismondo Malatesta, eine gotische Kirche, S. Francesco, neu bekleiden. Im Jubiläumsjahr 1450 wurden nur geringe Anfänge eingeweiht, und 1454 war die Fassade noch nicht über die Sockelhöhe hinausgeführt (Abb. 85). Er gab dem Bau eine Vorderfassade nach den Motiven eines nahegelegenen römischen Triumphbogens. Das Erdgeschoß hat vier korinthische

Halbsäulen mit der Haupttür und einer Nische an jeder Seite. Über dem Gebälk dieses Geschosses und vor dem Pultdache der Kirche sollte eine neue Ordnung aufsteigen. Sie ist aber nicht vollendet worden, und das alte Pultdach bleibt jetzt hinter zwei Mittelpilastern sichtbar. Besonders glücklich ist, wenn man überhaupt diese Formsprache gelten läßt, die Seitenfassade ausgefallen. Aus dem Brauche, Grabmäler in die Kirchenmauern einzufügen, hat Alberti ein neues Motiv gewonnen: eine Reihe von bogenbedeckten Pfeilern bildet Nischen zur Aufnahme von Sarkophagen. Das ist originell und schön. Das Auge erfreut sich an angenehmen Verhältnissen, und die



Abb. 86. S. Maria Novella in Florenz.



Abb. 85. S. Francesco in Rimini.

Aber das von einem breiten Tonnengewölbe überspannte Langhaus mit seinen Seitenkapellen stellt doch als Zusammenfassung eines einzigen großen Raumes (1494) eine Leistung dar, an die sich nach Jahrzehnten noch die Baumeister von S. Peter oftmals mögen erinnert haben. Alles andere wurde erst viel später fertig: Querschiff und Chor 1600, die Kuppel 1782. Uns interessiert die Kirche hauptsächlich wegen ihrer Vorhalle, einer selbständig vorgelegten Prachtdekoration mit vier Pilastern und einem antiken Tempelgiebel darüber (Abb. 84). Damit ist der letzte entscheidende Schritt getan zu der ominösen „Fassadenmusik". Wir müssen diese Fassade in ihren Verhältnissen, als künstlerische Produktion an sich, schätzen, aber über den Bau des Innern, dem sie als Schaustück vorgelegt ist, lehrt sie uns nichts. Sie könnte ebenso gut irgendwo anders stehen. Lehrreich sind die ersten Schritte auf diesem Wege, die Alberti in Rimini tat. Dort sollte er 1446 für den Herrn der Stadt, Sigismondo Malatesta, eine gotische Kirche, S. Francesco, neu bekleiden. Im Jubiläumsjahr 1450 wurden nur geringe Anfänge eingeweiht, und 1454 war die Fassade noch nicht über die Sockelhöhe hinausgeführt (Abb. 85). Er gab dem Bau eine Vorderfassade nach den Motiven eines nahegelegenen römischen Triumphbogens. Das Erdgeschoß hat vier korinthische

Halbsäulen mit der Haupttür und einer Nische an jeder Seite. Über dem Gebälk dieses Geschosses und vor dem Pultdache der Kirche sollte eine neue Ordnung aufsteigen. Sie ist aber nicht vollendet worden, und das alte Pultdach bleibt jetzt hinter zwei Mittelpilastern sichtbar. Besonders glücklich ist, wenn man überhaupt diese Formsprache gelten läßt, die Seitenfassade ausgefallen. Aus dem Brauche, Grabmäler in die Kirchenmauern einzufügen, hat Alberti ein neues Motiv gewonnen: eine Reihe von bogenbedeckten Pfeilern bildet Nischen zur Aufnahme von Sarkophagen. Das ist originell und schön. Das Auge erfreut sich an angenehmen Verhältnissen, und die



Abb. 86. S. Maria Novella in Florenz.

Arkaden verdecken das Seitenschiff nicht, sondern sie drücken es aus, indem sie es noch außerdem äußerlich verschönern. Wie hätte es der Künstler an der Vorderseite gemacht, wenn diese vollendet worden wäre? — Gegen Ende seines Lebens hat er auf diese Frage eine ganz neue Antwort gegeben. An der gotischen Dominikanerkirche S. Maria Novella in Florenz war, wie an so vielen anderen Kirchen, die Vorderseite äußerlich noch nicht vollendet. Die jetzige Fassade (Abb. 86) in ihrer Hauptgliederung, der wagerechten Teilung in ein breites Erdgeschoß, eine Attika und ein schmales Obergeschoß, geht zurück auf die Entwürfe Albertis, der dabei an die toskanische Täfelung mit schwarzem und weißem Marmor (S. Miniato, S. 10) sowie an die vorhandenen Anfänge der gotischen Verkleidung des Hauptgeschosses gebunden war. Das Obergeschoß mit vier jonischen Pilastern unter einem Giebel entspricht einer viersäuligen Tempelfront, das Erdgeschoß mit vier auf vorspringenden Postamenten aufgerichteten korinthischen Säulen unter dem verkröpften Gebälk und die Attika einem dreitorigen Triumphbogen. Das Hauptportal mit einem kassettierten Rundbogen, der auf dem Gebälk von Zwillingspilastern ansetzt, wird rückseitig durch die geradlinig umrahmte Flügeltür und die Lünette abgeschlossen. Ganz neu ist endlich die Art, wie Alberti am Obergeschoß die überragenden Teile der Seitenschiffe durch Eckstücke maskierte, deren Form der antiken Konsole entlehnt ist. Statt des geradlinigen, der Dachschräge folgenden Saums haben sie ein geschwungenes, in eine Rosette auslaufendes Randornament, die berühmte Albertische Volute. Das Motiv ist zierlich und gefällig, es entspricht dem Gesetze des schönen Scheins, das diese Richtung beherrscht, aber es verdeckt dem Auge die Konstruktion des Daches und hat nun in der Renaissance — gleichviel ob die Fassade einem Zentralbau oder einem Langhause vorgelegt wurde — weitergelebt. Daß diese Form, wie die selbständige Fassade überhaupt, im Zusammenhange der Architektur als ein Gewinn anzusehen sei, wird man nicht behaupten wollen. Aber Alberti hat sie so gewollt und als Erscheinung hat sie in Italien gefallen, und für die Nachrenaissance ist Albertis Fassade sogar wesentlich geworden. Sein Bauführer hat sie 1470 vollendet.

Alberti hat noch in seinem Hauptwerke Grundsätze aufgestellt nach seinen künstlerischen Beobachtungen über die Anordnung der Räume und über Maße und Verhältnisse bis ins kleinste, sowohl für Kirchen wie für Profangebäude höheren Ranges und für Verkehrsbauten. Auf seinen Wegen sind dann andere als Theoretiker und als Baumeister weiter gegangen. Seine hohe Begabung und sein besonderer Schönheitssinn zeigen sich uns noch glänzend auf einem bestimmten Gebiete, in dem neuen florentinischen Palastbau, dem wir in diesem Zusammenhange einige weiter ausgreifende Bemerkungen zu widmen haben.

Varchi, einer der Fortsetzer der florentinischen Nationalgeschichte, zählt allein in den Jahren zwischen 1450 und 1478 dreißig Paläste auf, denen er dann noch einige weitere hinzufügt. Manche sind zunächst nicht fertig geworden, sie geben Zeugnis von den Bewegungen der Zeitgeschichte nicht minder als von dem wechselvollen Leben ihrer Besitzer und Bewohner. Das Bürgerhaus der gotischen Zeit war inwendig unregelmäßig und eng, nach außen verteidigungsfähig und mit möglichst wenigen und kleinen Öffnungen nach der Straße hin versehen. Das neue Geschlecht wollte keine Wendeltreppen und Zwischenräume, sondern weite Räume, möglichst viele auf einer Fläche gelegen. Daraus folgt eine große Grundfläche mit wenigen Stockwerken; gewöhnlich sind es zwei außer dem Erdgeschosse. Die breite Hauptfront des Gebäudes wendet sich nach der Straßenflucht. Die Fassade ist einfach, ohne Schmuck, ohne besondere sogenannte Gruppierung der Teile; ihre Schönheit besteht nur in den Verhältnissen von Wand und Wandöffnung, manchmal in der Größe des Maßstabes. Die Stockwerke sind gleichwertig. Das Erdgeschoß mit dem Eingang von der Straße hat außer einem oder mehreren Portalen nur kleine, hochgelegene, viereckige Fenster. Die beiden oberen Geschosse haben Rundfenster mit dem mittelalterlichen Teilungsstabe in der Mitte. Darüber erhebt sich ein Kranzgesims oder auch wohl noch, wie früher, ein Sparrendach. An die trotzige Hausfestung der alten Bürgerkämpfe erinnert speziell in Florenz die Fassade aus unbehauenen Steinen (Rustika); die Quadern sind nur an den Kanten oder Fugen durch Bossenschlag geglättet, sonst roh gelassen. Ein solcher ernster und vornehmer Bau umschließt aber dann noch einen lichten Hof mit Säulenstellungen, worin sich Heiterkeit und Schönheit mit aller denkbaren Bequemlichkeit des häuslichen Lebens vereinigen können. Dieser neue Palast des florentiner Kaufmanns war schöner, wohnlicher und auch bei weitem prächtiger als irgend ein wenn auch größeres Fürstenschloß bis auf diese Zeit.

Außer in Florenz treffen wir diesen Stil der Bauten gleich in Siena, etwas bescheidener aber sehr schön und eigentümlich, — wegen des unebenen Bodens konnte z. B. der innere Hof nicht die gleiche Bedeutung haben — und in der neuen Stadt Pienza, zu der Pius II. seit 1460 seinen



Abb. 87. Teil der Fassade des Palazzo Pitti in Florenz.

Geburtsort umschuf. Allmählich aber wollte man überall, wenn auch nicht die florentinische Fassade, so doch den vortrefflichen, bequemen Grundriß haben, und nachdem inzwischen der Typus auch dem kleineren Maßstabe des einfach-schönen Bürgerhauses gerecht geworden war, nahm das auf der Mitte zwischen Palast und Haus stehende Patrizierhaus in dieser Form allmählich seinen Weg durch ganz Italien und nach dem Norden hin. So verdankt unsere Zeit ihre moderne Stadtwohnung zuletzt dem Florenz der Renaissance.

Die Bahn bricht auch hier der große Brunelleschi. Er hatte schon früh, mindestens seit 1420, Privathäuser teils umgebaut, teils neu aufgeführt, aber er hatte noch keine Aufgabe gefunden von der Größe, wie sie sein Geist verlangte. Die Hoffnung, einen Palast für Cosimo Medici ausführen zu können, erfüllte sich nicht; diesem baute dann Michelozzo den Palast Riccardi. Da bot ihm ein Nebenbuhler dieser schon der herrschenden Stellung zu-

strebenden Familie, der reiche Luca Pitti, einen Bau in einem Maßstabe wenigstens zu entwerfen an, wie ihn kein Privatmann je wieder einem Baumeister gewährt hat. Die Ausführung, die sein Bauführer Luca Fancelli übernahm, erlebte er nicht mehr. Die Fenster des Palazzo Pitti (Abb. 87) sind acht zu vier Metern, und in eines der Portale könnte man ein kleines zweistöckiges Wohnhaus stellen; wir haben hier „die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat" (J. Burckhardt). Von Luca Fancelli rührt nur das Mittelstück her, sieben Fenster Breite mit drei Portalbogen im Erdgeschoß. Dann verwickelte der Bauherr sich in eine Verschwörung gegen Piero de' Medici, die unglücklich ausging und ihn um sein Ansehen brachte; der Bau blieb vollständig liegen (1466). Sein Urenkel verkaufte die Ruine an Eleonore von Toledo, die Gemahlin des nachmaligen Großherzogs Cosimo I., der 1550 aus dem Priorenpalast in den Pitti übersiedelte. Nun erst wurde der Hof auf der Gartenseite ausgebaut, noch später, seit 1620, wurden die um ein Stockwerk niedrigeren Flügel angelegt, über die jetzt der Mittelbau emporragt. Dieser Gegensatz hat nichts zu tun mit dem Plane Brunelleschis; er würde der Fassade eine gleichhohe Dachlinie gegeben haben. Der unterste Stock und der mittlere mit seinen nunmehr 23 Fenstern waren jetzt gegen die ursprüngliche Breite verdreifacht, ihre 205 Meter übertreffen die längste Kirche. Endlich hat das 18. Jahrhundert noch zu beiden Seiten vorspringende Bogen-



Abb. 88. Palazzo Riccardi in Florenz.



Abb. 87. Teil der Fassade des Palazzo Pitti in Florenz.

Geburtsort umschuf. Allmählich aber wollte man überall, wenn auch nicht die florentinische Fassade, so doch den vortrefflichen, bequemen Grundriß haben, und nachdem inzwischen der Typus auch dem kleineren Maßstabe des einfach-schönen Bürgerhauses gerecht geworden war, nahm das auf der Mitte zwischen Palast und Haus stehende Patrizierhaus in dieser Form allmählich seinen Weg durch ganz Italien und nach dem Norden hin. So verdankt unsere Zeit ihre moderne Stadtwohnung zuletzt dem Florenz der Renaissance.

Die Bahn bricht auch hier der große Brunelleschi. Er hatte schon früh, mindestens seit 1420, Privathäuser teils umgebaut, teils neu aufgeführt, aber er hatte noch keine Aufgabe gefunden von der Größe, wie sie sein Geist verlangte. Die Hoffnung, einen Palast für Cosimo Medici ausführen zu können, erfüllte sich nicht; diesem baute dann Michelozzo den Palast Riccardi. Da bot ihm ein Nebenbuhler dieser schon der herrschenden Stellung zu-

strebenden Familie, der reiche Luca Pitti, einen Bau in einem Maßstabe wenigstens zu entwerfen an, wie ihn kein Privatmann je wieder einem Baumeister gewährt hat. Die Ausführung, die sein Bauführer Luca Fancelli übernahm, erlebte er nicht mehr. Die Fenster des Palazzo Pitti (Abb. 87) sind acht zu vier Metern, und in eines der Portale könnte man ein kleines zweistöckiges Wohnhaus stellen; wir haben hier „die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat" (J. Burckhardt). Von Luca Fancelli rührt nur das Mittelstück her, sieben Fenster Breite mit drei Portalbogen im Erdgeschoß. Dann verwickelte der Bauherr sich in eine Verschwörung gegen Piero de' Medici, die unglücklich ausging und ihn um sein Ansehen brachte; der Bau blieb vollständig liegen (1466). Sein Urenkel verkaufte die Ruine an Eleonore von Toledo, die Gemahlin des nachmaligen Großherzogs Cosimo I., der 1550 aus dem Priorenpalast in den Pitti übersiedelte. Nun erst wurde der Hof auf der Gartenseite ausgebaut, noch später, seit 1620, wurden die um ein Stockwerk niedrigeren Flügel angelegt, über die jetzt der Mittelbau emporragt. Dieser Gegensatz hat nichts zu tun mit dem Plane Brunelleschis; er würde der Fassade eine gleichhohe Dachlinie gegeben haben. Der unterste Stock und der mittlere mit seinen nunmehr 23 Fenstern waren jetzt gegen die ursprüngliche Breite verdreifacht, ihre 205 Meter übertreffen die längste Kirche. Endlich hat das 18. Jahrhundert noch zu beiden Seiten vorspringende Bogen-



Abb. 88. Palazzo Riccardi in Florenz.

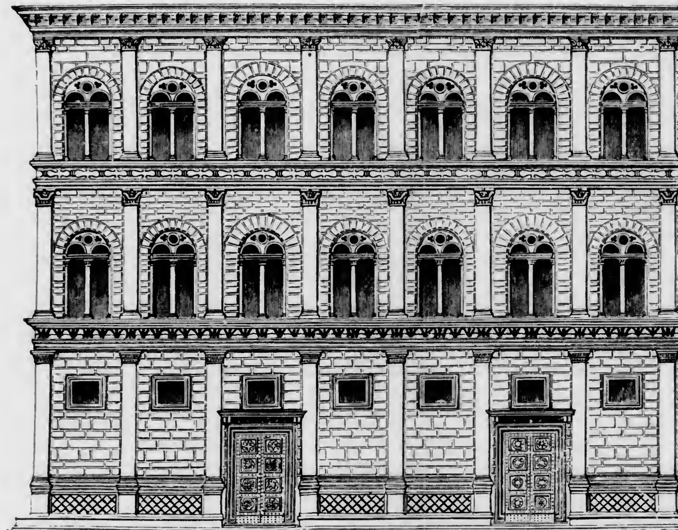


Abb. 89. Palazzo Rucellai (Teil der Fassade) in Florenz.

hallen hinzugefügt. Das Erdgeschoß öffnet sich durch eine ganze Reihe von Portalen — in die meisten sind später von Ammanati, dem Architekten des Hofes, Füllungen mit Giebelfenstern gesetzt worden — abwechselnd mit hochgelegenen, kleinen, viereckigen Fenstern. Auf jedes Portal und jedes Fenster trifft eins der großen Bogenfenster der beiden oberen Geschosse. Über den Gesimsen aller drei Geschosse laufen jonische Säulengalerien hin. Die Harmonie des Planes ist durch die Zusätze kaum gestört, der Eindruck der Größe aber noch gesteigert worden. So ist aus dem Bürgerhause ein großherzoglicher Palast geworden, der später gleich als Königsschloß dienen konnte.

Der Palast der Medici (seit 1659 Riccardi), den Michelozzo für Cosimo baute (seit 1444), zeigt das Motiv des Pittipalastes etwas geändert: die Stockwerke nehmen nach oben an Höhe ab; auch die Rustika, unten ganz schwer, weicht oben stufenweise zurück (Abb. 88). Die Fenster des Erdgeschosses gehören dem 17. Jahrhundert an, und später ist noch der ganze Bau nordwärts auf das Doppelte erweitert worden (1715). Charakteristisch für Michelozzo ist der dreistöckige Hof, nicht großartig, sondern mäßig feierlich: zwischen der auf Säulen ruhenden Bogenhalle und einem leichten Dach-

stock liegt das Hauptgeschoß mit Bogenfenstern, die denen der Fassade entsprechen (Abb. 92).

Gleich darauf erhielt eine dritte dieser großen Kaufmannsfamilien nach dem Entwurf Albertis den Palast Rucellai (1446—51; Abb. 89). Die Rucellai hatten ihren Namen (Oricellari) von einer Pflanze, deren Einführung sie ihren Reichtum verdankten, der Orseille, die den Färbern kostbare, von der vornehmen Gesellschaft begehrte Farben (rot, blau, violett) lieferte. Giovanni, Paolos Sohn und Palla Strozzis Schwiegersohn, hatte auch politischen Ehrgeiz. Es war ihm unbequem, daß Cosimo Medici aus der Verbannung zurückkehrte (1434); aber er stellte sich mit ihm und noch mehr mit seinem Sohne Piero, dessen Tochter Nannina er 1466 seinen eigenen Sohn Bernardo heiraten ließ, denselben, der später nach Lorenzos des Prächtigen Tode in den „Gärten der Rucellai“ die Mitglieder der Platonischen Akademie aufnahm. Dessen Sohn Giovanni († 1525) hat sich dann noch spät durch Tragödien und als Verfasser des ersten italienischen Lehrgedichts („die Bienen“) einen Namen gemacht. Er blieb mit den Medizeern dauernd verbunden. Jener ältere Giovanni (den wahrscheinlich eine vortreffliche Stuckbüste in Berlin Nr. 141 darstellt) ist der Bauherr des Palazzo Rucellai; für ihn entwarf Alberti später noch die dekorative Verkleidung der Fassade der Maria Novella (S. 154). Auch an der Fassade des Palastes schlug er einen neuen Weg ein. Er ermäßigte die Rustika und fügte der bis

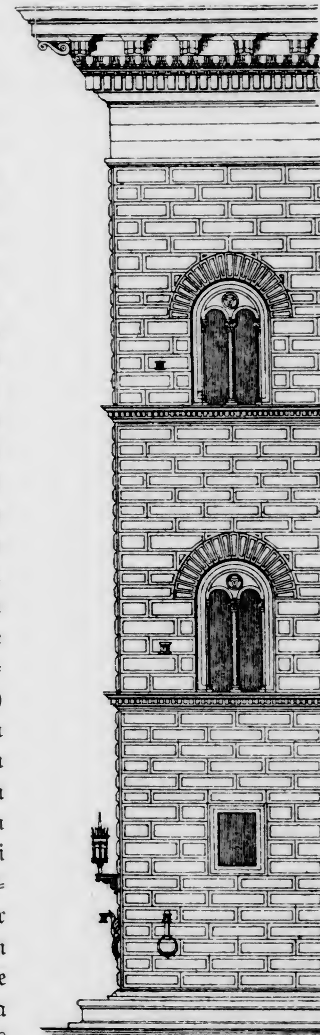


Abb. 90.
Vom Palazzo Strozzi in Florenz.

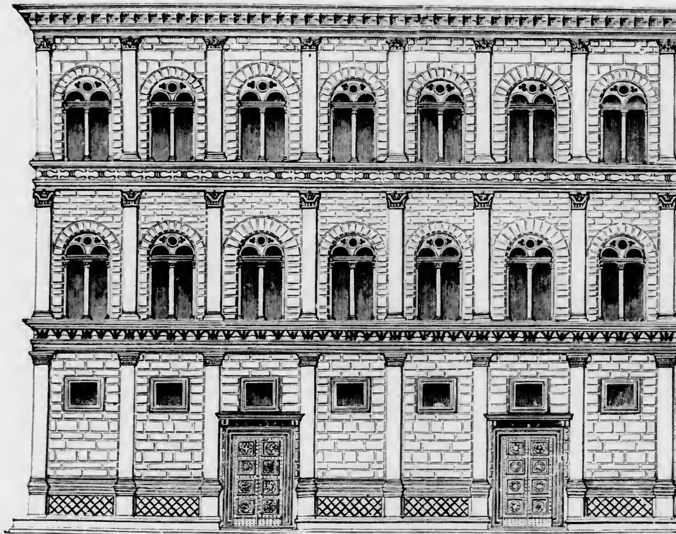


Abb. 89. Palazzo Rucellai (Teil der Fassade) in Florenz.

hallen hinzugefügt. Das Erdgeschoß öffnet sich durch eine ganze Reihe von Portalen — in die meisten sind später von Ammanati, dem Architekten des Hofes, Füllungen mit Giebelfenstern gesetzt worden — abwechselnd mit hochgelegenen, kleinen, viereckigen Fenstern. Auf jedes Portal und jedes Fenster trifft eins der großen Bogenfenster der beiden oberen Geschosse. Über den Gesimsen aller drei Geschosse laufen jonische Säulengalerien hin. Die Harmonie des Planes ist durch die Zusätze kaum gestört, der Eindruck der Größe aber noch gesteigert worden. So ist aus dem Bürgerhause ein großherzoglicher Palast geworden, der später gleich als Königsschloß dienen konnte.

Der Palast der Medici (seit 1659 Riccardi), den Michelozzo für Cosimo baute (seit 1444), zeigt das Motiv des Pittipalastes etwas geändert: die Stockwerke nehmen nach oben an Höhe ab; auch die Rustika, unten ganz schwer, weicht oben stufenweise zurück (Abb. 88). Die Fenster des Erdgeschosses gehören dem 17. Jahrhundert an, und später ist noch der ganze Bau nordwärts auf das Doppelte erweitert worden (1715). Charakteristisch für Michelozzo ist der dreistöckige Hof, nicht großartig, sondern mäßig feierlich: zwischen der auf Säulen ruhenden Bogenhalle und einem leichten Dachstock liegt das Hauptgeschoß mit Bogenfenstern, die denen der Fassade entsprechen (Abb. 92).

Gleich darauf erhielt eine dritte dieser großen Kaufmannsfamilien nach dem Entwurf Albertis den Palast Rucellai (1446—51; Abb. 89). Die Rucellai hatten ihren Namen (Oricellari) von einer Pflanze, deren Einführung sie ihren Reichtum verdankten, der Orseille, die den Färbern kostbare, von der vornehmen Gesellschaft begehrte Farben (rot, blau, violett) lieferte. Giovanni, Paolos Sohn und Palla Strozzis Schwiegersohn, hatte auch politischen Ehrgeiz. Es war ihm unbequem, daß Cosimo Medici aus der Verbannung zurückkehrte (1434); aber er stellte sich mit ihm und noch mehr mit seinem Sohne Piero, dessen Tochter Nannina er 1466 seinen eigenen Sohn Bernardo heiraten ließ, denselben, der später nach Lorenzos des Prächtigen Tode in den „Gärten der Rucellai" die Mitglieder der Platonischen Akademie aufnahm. Dessen Sohn Giovanni († 1525) hat sich dann noch spät durch Tragödien und als Verfasser des ersten italienischen Lehrgedichts („die Bienen") einen Namen gemacht. Er blieb mit den Medizeern dauernd verbunden. Jener ältere Giovanni (den wahrscheinlich eine vortreffliche Stuckbüste in Berlin Nr. 141 darstellt) ist der Bauherr des Palazzo Rucellai; für ihn entwarf Alberti später noch die dekorative Verkleidung der Fassade der Maria Novella (S. 154). Auch an der Fassade des Palastes schlug er einen neuen Weg ein. Er ermäßigte die Rustika und fügte der bis

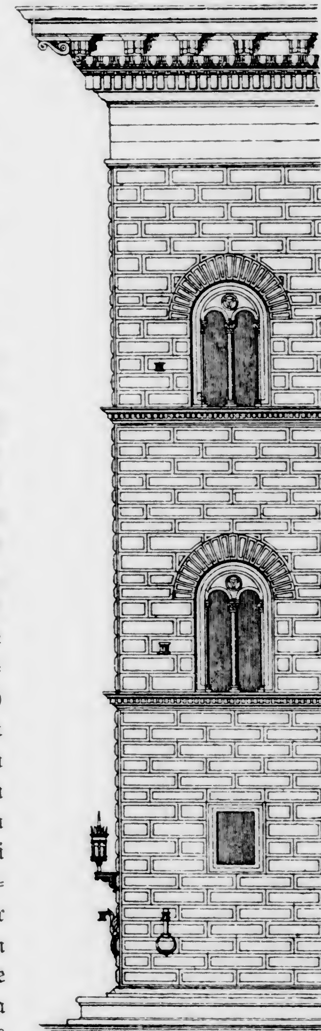


Abb. 90.
Vom Palazzo Strozzi in Florenz.

dahin nur durch die Horizontale wirkenden Fassade in allen drei Stockwerken eine vertikale Gliederung durch Pilaster hinzu, von denen hier die Fenster und im Erdgeschoß die zwei Portale eingeschlossen sind. Die Pilaster haben im unteren Geschoß dorische, in den oberen korinthische Kapitelle. Sie erscheinen zugleich als Träger der Gesimse, in denen die inneren Balkenlagen äußerlich angedeutet sind. Über dem Sims liegt ein ornamentierter Fries, dann folgt ein zweiter Gurt, der den Pilastern als Fußpunkt und den Fenstern als Sohlbank dient. Den oberen Abschluß bildet das über einem Gurt liegende feingegliederte Kranzgesims. Das Erdgeschoß hat einen hohen Sockel mit Postamenten unter jedem Pilaster, so daß auch hier die vertikale Teilung der Fassade zum Ausdruck kommt. Die Fenster haben Rundbogen und die Teilungssäule nach der früheren Sitte. Dagegen haben die beiden Portale, die übrigens nicht symmetrisch in den betreffenden Pilasterzwischenräumen stehen, geradlinige Architrave und antikisierendes Detail in der Umrahmung und in den Füllungen. Palazzo Rucellai mit seinen schönen Raumverhältnissen und den mannigfaltigen und edeln Zierformen ist die vollendetste Schöpfung Albertis. Aus der älteren florentinischen Palastfassade ist etwas ganz anderes geworden, etwas individuelleres. Diese geistreiche Verbindung des Quaderbaus mit Pilasterordnungen ist zunächst nur noch in dem Palast Piccolomini wieder aufgenommen worden, den Pius II. etwa zehn Jahre später in Pienza aufführen ließ. Dieser sowie der ähnliche Palast Piccolomini in Siena sind wahrscheinlich nach den Plänen des Bildhauerarchitekten Bernardo Rossellino errichtet worden. Man darf annehmen, daß er, der Alberti nahe stand, der ausführende Baumeister des Palazzo Rucellai gewesen ist. In Florenz ignorierte man die neue Form und baute in dem alten Stil weiter. Erst die Hochrenaissance in Rom hat Albertis Anregungen aufgenommen.

Unter den Rustikapalästen der älteren Art ist Palazzo Strozzi der edelste. Im Gegensatze zu dem auf einem freien, ansteigenden Platze emporragenden Fürstensitze für Luca Pitti haben wir hier das Bürgerhaus in der Reihe der übrigen, aber als solches in der höchsten herstellbaren Erscheinung. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Bauherr etwas besonderes wollte. Filippo, Matteos Sohn, eine der anziehendsten Persönlichkeiten der Zeit, war 1466 nach Florenz zurückgekehrt und war, als er 1489 den Grundstein zu seinem Familienpalaste legen ließ, längst im Besitz des ganzen, ungeheueren Reichtums seines Hauses. Während die Medici seit Cosimos Rückkehr ihre Herrschaft immer mehr befestigten, lebten ihre Widersacher, die Strozzi, alle in der Verbannung und starben außerhalb der Heimat. So der große Palla und sein Vetter Niccolò mit zwei Brüdern. Niccolò war ein überaus kluger Mann, ein Finanztalent ersten Ranges. Als junger Mensch war er bis nach Brügge gekommen, später gründete er eigene Banken in London, Barcelona und Avignon, in Rom und in Neapel, wo er 1469 starb. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine ausge-

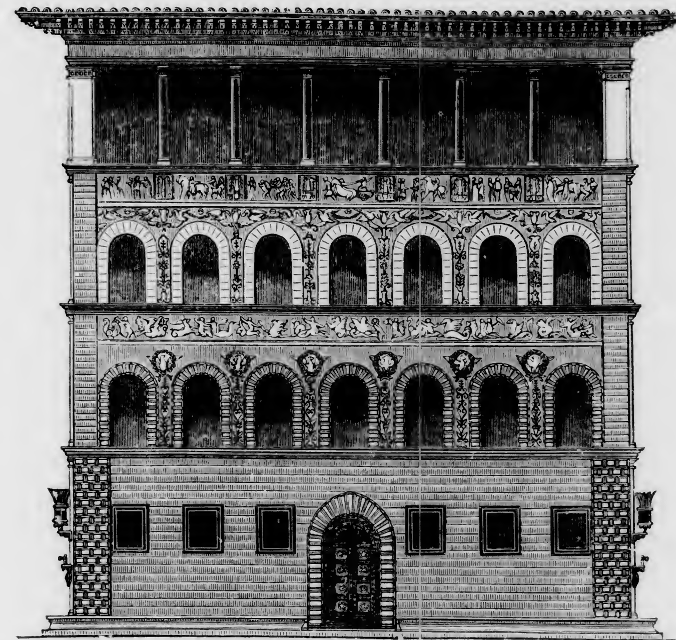


Abb. 91. Palazzo Guadagni in Florenz.

zeichnete Marmorbüste, die 1454 in Rom gemacht worden ist und auf Mino da Fiesole zurückgeführt werden kann, vorausgesetzt, daß sich die Bezeichnung Opus Nini (das wäre nämlich eigentlich „Hänschen“ für „Köbi“, Giovannino für Giacomino) auf diesen deuten läßt. Jedenfalls steht die Person des Dargestellten fest: ein klugblickender Kopf mit gewaltigem Doppelkinn; Niccolò litt an der Fettsucht. Er und seine Brüder waren unverheiratet. Seines Vetters Matteo Sohn, unser Filippo Strozzi, war als Knabe mit zwei Brüdern aus Florenz fortgegangen und in den Bankhäusern des Oheims

dahin nur durch die Horizontale wirkenden Fassade in allen drei Stockwerken eine vertikale Gliederung durch Pilaster hinzu, von denen hier die Fenster und im Erdgeschoß die zwei Portale eingeschlossen sind. Die Pilaster haben im unteren Geschoß dorische, in den oberen korinthische Kapitelle. Sie erscheinen zugleich als Träger der Gesimse, in denen die inneren Balkenlagen äußerlich angedeutet sind. Über dem Sims liegt ein ornamentierter Fries, dann folgt ein zweiter Gurt, der den Pilastern als Fußpunkt und den Fenstern als Sohlbank dient. Den oberen Abschluß bildet das über einem Gurt liegende feingegliederte Kranzgesims. Das Erdgeschoß hat einen hohen Sockel mit Postamenten unter jedem Pilaster, so daß auch hier die vertikale Teilung der Fassade zum Ausdruck kommt. Die Fenster haben Rundbogen und die Teilungssäule nach der früheren Sitte. Dagegen haben die beiden Portale, die übrigens nicht symmetrisch in den betreffenden Pilasterzwischenräumen stehen, geradlinige Architrave und antikisierendes Detail in der Umrahmung und in den Füllungen. Palazzo Rucellai mit seinen schönen Raumverhältnissen und den mannigfaltigen und edeln Zierformen ist die vollendetste Schöpfung Albertis. Aus der älteren florentinischen Palastfassade ist etwas ganz anderes geworden, etwas individuelleres. Diese geistreiche Verbindung des Quaderbaus mit Pilasterordnungen ist zunächst nur noch in dem Palast Piccolomini wieder aufgenommen worden, den Pius II. etwa zehn Jahre später in Pienza aufführen ließ. Dieser sowie der ähnliche Palast Piccolomini in Siena sind wahrscheinlich nach den Plänen des Bildhauerarchitekten Bernardo Rossellino errichtet worden. Man darf annehmen, daß er, der Alberti nahe stand, der ausführende Baumeister des Palazzo Rucellai gewesen ist. In Florenz ignorierte man die neue Form und baute in dem alten Stil weiter. Erst die Hochrenaissance in Rom hat Albertis Anregungen aufgenommen.

Unter den Rustikapalästen der älteren Art ist Palazzo Strozzi der edelste. Im Gegensatze zu dem auf einem freien, ansteigenden Platze emporragenden Fürstensitze für Luca Pitti haben wir hier das Bürgerhaus in der Reihe der übrigen, aber als solches in der höchsten herstellbaren Erscheinung. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Bauherr etwas besonderes wollte. Filippo, Matteos Sohn, eine der anziehendsten Persönlichkeiten der Zeit, war 1466 nach Florenz zurückgekehrt und war, als er 1489 den Grundstein zu seinem Familienpalaste legen ließ, längst im Besitz des ganzen, ungeheueren Reichtums seines Hauses. Während die Medici seit Cosimos Rückkehr ihre Herrschaft immer mehr befestigten, lebten ihre Widersacher, die Strozzi, alle in der Verbannung und starben außerhalb der Heimat. So der große Palla und sein Vetter Niccolò mit zwei Brüdern. Niccolò war ein überaus kluger Mann, ein Finanztalent ersten Ranges. Als junger Mensch war er bis nach Brügge gekommen, später gründete er eigene Banken in London, Barcelona und Avignon, in Rom und in Neapel, wo er 1469 starb. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine ausge-

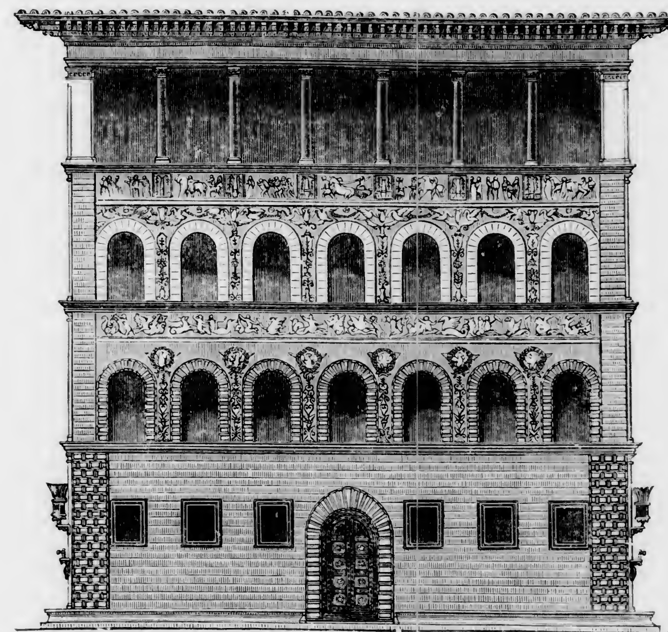


Abb. 91. Palazzo Guadagni in Florenz.

zeichnete Marmorbüste, die 1454 in Rom gemacht worden ist und auf Mino da Fiesole zurückgeführt werden kann, vorausgesetzt, daß sich die Bezeichnung Opus Nini (das wäre nämlich eigentlich „Hänschen“ für „Köbi“, Giovannino für Giacomino) auf diesen deuten läßt. Jedenfalls steht die Person des Dargestellten fest: ein klugblickender Kopf mit gewaltigem Doppelkinn; Niccolò litt an der Fettsucht. Er und seine Brüder waren unverheiratet. Seines Vetters Matteo Sohn, unser Filippo Strozzi, war als Knabe mit zwei Brüdern aus Florenz fortgegangen und in den Bankhäusern des Oheims

tätig gewesen. Er war dann, wie bemerkt, als dessen künftiger Erbe 1466 nach Florenz zurückgekehrt.*) Seine Gattin war die vielgenannte Fiammetta Adimari. Vorsichtig hielt er sich nun Piero Medici und seinem Sohne Lorenzo immer nahe. Die Genehmigung zu dem fürstlichen Palaste konnte er nur mit List erreichen. Darnach, als Filippo von einer schweren Krankheit ergriffen wurde, mußte ihm Benedetto da Majano ein ansehnliches Grabmonument entwerfen, das seit seinem Tode (1492) in der Familienkapelle der Maria Novella steht. Auf Benedetto geht ebenfalls eine lebensvoll aufgefaßte, ernste Büste Filippos aus bemaltem Ton zurück, ein Modell, das bis 1877 in dem Familienpalaste stand (Berlin Nr. 85).

Palazzo Strozzi also (Abb. 90) steht auf der höchsten Stufe des alten florentinischen Rustikafassadenbaus und hat ein Erdgeschoß mit einem Portal und kleinen viereckigen Fenstern, darüber zwei ganz gleiche Stockwerke mit den üblichen Bogenfenstern. Der Bau ist sehr hoch im Verhältnis zu seiner Breite und hat seine majestätische Wirkung allein durch die großen und dabei schönen Verhältnisse ohne weitere Gliederung und Detail. Um 1504, lange nach des Bauherrn Tode, der seinen Söhnen die Vollendung im Testament zur Pflicht gemacht hatte, war der Bau erst zur Hälfte fertig. Damals war Cronaca leitender Baumeister. Er zeichnete nach einem antiken Bruchstück das berühmte, für die damaligen Ansprüche reichlich schwere Kranzgesimse, das nur an einem Teil vollendet worden ist, und nach seinen Plänen wurde auch später der Hof ausgeführt, dreistöckig und in der Disposition dem des Palazzo Medici ähnlich. Erst 1533 hatte der jüngere Filippo Strozzi das Testament seines Vaters erfüllt. Er war der gewaltigste aus diesem Geschlecht und als Gemahl der Clarice Medici, einer Enkelin Lorenzos des Prächtigen, demnächst von großem Einfluß. An der Spitze der Verbannten griff er in das Leben der späteren Medizeer ein, und als der nachmalige Großherzog Cosimo I. eben zur Regierung gekommen war, starb er, man wußte nicht recht zu sagen, wie (1538).

Den Erfinder der Fassade kennen wir nicht. Vasari nennt den Bildhauer Benedetto da Majano, wohl nur deshalb, weil ihn übrigens der Bauherr beschäftigte. In der Urkunde ist von einem Modell des Giuliano da Sangallo die Rede. Der hätte sich hier bedeutend über den Wert seines beglaubigten Palazzo Gondi erhoben!

*) Der eine Bruder, Matteo, war 1459 gestorben, der andere, Lorenzo, starb 1479. Die Mutter der drei, Alessandra, ist durch ihre schönen Briefe an die verbannten Söhne in der Literatur berühmt geworden.

So wurde der Palast trotz allen Schwierigkeiten und den großen Kosten doch im Sinne des ursprünglichen Plans einheitlich zu Ende geführt, anders als sein gewaltiger Nebenbuhler auf dem andern Arnoufer, der Palazzo Pitti, und er gibt uns noch jetzt das nie wieder erreichte Bild der einfachvornehmen Behausung eines stolzen Geschlechts. Die unmittelbar folgende Zeit hat bei kleineren räumlichen Verhältnissen auch noch zierlichere Formen in dieser Architektur gefunden, ohne doch in etwas wesentlichem von ihrem Prinzip und der hergebrachten Fassade abzuweichen. Giuliano da Sangallo — der mit anderen Leistungen in Florenz sehr viel besser vertreten ist —



Abb. 92. Hof des Palazzo Riccardi (Medici) in Florenz.

baute nach 1494 den Palast Gondi mit abgestufter Rustika — unten ist sie stark, in der Mitte schwach, dem obersten Stock fehlt sie ganz — und darauf setzte er ein schmächtiges Kranzgesims. Cronaca geht in der Abwechselung noch weiter: Palazzo Guadagni (um 1500; Abb. 91). Über drei völlig ausgebauten Stockwerken erhebt sich noch als viertes eine offene Säulenhalle mit einem weit vorspringenden, auf Konsolen ruhenden Dache. An den drei ausgebauten Stockwerken sind die Ecken jedesmal stärker betont als die Mitte, und zwar ist im Erdgeschoß die Mitte mit glatten Quadern gedeckt und mit Rustika eingefaßt, an den beiden oberen Stockwerken ist die Mitte verputzt und bemalt, während Quader die Einfassung bildet. Außer-

tätig gewesen. Er war dann, wie bemerkt, als dessen künftiger Erbe 1466 nach Florenz zurückgekehrt.*) Seine Gattin war die vielgenannte Fiammetta Adimari. Vorsichtig hielt er sich nun Piero Medici und seinem Sohne Lorenzo immer nahe. Die Genehmigung zu dem fürstlichen Palaste konnte er nur mit List erreichen. Darnach, als Filippo von einer schweren Krankheit ergriffen wurde, mußte ihm Benedetto da Majano ein ansehnliches Grabmonument entwerfen, das seit seinem Tode (1492) in der Familienkapelle der Maria Novella steht. Auf Benedetto geht ebenfalls eine lebensvoll aufgefaßte, ernste Büste Filippos aus bemaltem Ton zurück, ein Modell, das bis 1877 in dem Familienpalaste stand (Berlin Nr. 85).

Palazzo Strozzi also (Abb. 90) steht auf der höchsten Stufe des alten florentinischen Rustikafassadenbaus und hat ein Erdgeschoß mit einem Portal und kleinen viereckigen Fenstern, darüber zwei ganz gleiche Stockwerke mit den üblichen Bogenfenstern. Der Bau ist sehr hoch im Verhältnis zu seiner Breite und hat seine majestätische Wirkung allein durch die großen und dabei schönen Verhältnisse ohne weitere Gliederung und Detail. Um 1504, lange nach des Bauherrn Tode, der seinen Söhnen die Vollendung im Testament zur Pflicht gemacht hatte, war der Bau erst zur Hälfte fertig. Damals war Cronaca leitender Baumeister. Er zeichnete nach einem antiken Bruchstück das berühmte, für die damaligen Ansprüche reichlich schwere Kranzgesimse, das nur an einem Teil vollendet worden ist, und nach seinen Plänen wurde auch später der Hof ausgeführt, dreistöckig und in der Disposition dem des Palazzo Medici ähnlich. Erst 1533 hatte der jüngere Filippo Strozzi das Testament seines Vaters erfüllt. Er war der gewaltigste aus diesem Geschlecht und als Gemahl der Clarice Medici, einer Enkelin Lorenzos des Prächtigen, demnächst von großem Einfluß. An der Spitze der Verbannten griff er in das Leben der späteren Medizeer ein, und als der nachmalige Großherzog Cosimo I. eben zur Regierung gekommen war, starb er, man wußte nicht recht zu sagen, wie (1538).

Den Erfinder der Fassade kennen wir nicht. Vasari nennt den Bildhauer Benedetto da Majano, wohl nur deshalb, weil ihn übrigens der Bauherr beschäftigte. In der Urkunde ist von einem Modell des Giuliano da Sangallo die Rede. Der hätte sich hier bedeutend über den Wert seines beglaubigten Palazzo Gondi erhoben!

*) Der eine Bruder, Matteo, war 1459 gestorben, der andere, Lorenzo, starb 1479. Die Mutter der drei, Alessandra, ist durch ihre schönen Briefe an die verbannten Söhne in der Literatur berühmt geworden.

So wurde der Palast trotz allen Schwierigkeiten und den großen Kosten doch im Sinne des ursprünglichen Plans einheitlich zu Ende geführt, anders als sein gewaltiger Nebenbuhler auf dem andern Arnoufer, der Palazzo Pitti, und er gibt uns noch jetzt das nie wieder erreichte Bild der einfach-vornehmen Behausung eines stolzen Geschlechts. Die unmittelbar folgende Zeit hat bei kleineren räumlichen Verhältnissen auch noch zierlichere Formen in dieser Architektur gefunden, ohne doch in etwas wesentlichem von ihrem Prinzip und der hergebrachten Fassade abzuweichen. Giuliano da Sangallo — der mit anderen Leistungen in Florenz sehr viel besser vertreten ist —



Abb. 92. Hof des Palazzo Riccardi (Medici) in Florenz.

baute nach 1494 den Palast Gondi mit abgestufter Rustika — unten ist sie stark, in der Mitte schwach, dem obersten Stock fehlt sie ganz — und darauf setzte er ein schmächtiges Kranzgesims. Cronaca geht in der Abwechselung noch weiter: Palazzo Guadagni (um 1500; Abb. 91). Über drei völlig ausgebauten Stockwerken erhebt sich noch als viertes eine offene Säulenhalle mit einem weit vorspringenden, auf Konsolen ruhenden Dache. An den drei ausgebauten Stockwerken sind die Ecken jedesmal stärker betont als die Mitte, und zwar ist im Erdgeschoß die Mitte mit glatten Quadern gedeckt und mit Rustika eingefaßt, an den beiden oberen Stockwerken ist die Mitte verputzt und bemalt, während Quader die Einfassung bildet. Außer-

dem sind noch Portal und Fenster, beide spitzbogig geschwungen, kräftig eingerahmt und wieder so, daß die Stärke der Betonung nach oben hin abnimmt. Endlich haben die beiden oberen Stockwerke einen dekorierten Fries. Wir müssen uns erinnern, daß diese Mannigfaltigkeit der Töne von demselben Künstler ausgeht, der sein Feingefühl an dem Gesimse des Palazzo Strozzi gezeigt hat. Der Palast Guadagni zeigt uns die heiterste, leichteste Erscheinungsform, die aus der ursprünglichen Rustikafassade hervorgehen konnte. Die Künstler haben sich auch hier nur durch ihr Gefühl für den Raum und durch eine schöne Wirkung ihrer Details leiten lassen, nicht durch Rücksichten auf bestimmte einzelne Formen oder ganze Denkmäler des Altertums, wenn auch ein einzelner wie Alberti mit seinem Suchen nach Schönheit in dieser Formenwelt besonders gern verweilte.

Die Bemerkungen über die florentinische Architektur, insbesondere über den Palastbau der Frührenaissance, haben uns gelegentlich über das Ende des Jahrhunderts hinausgeführt. Wir wenden uns nun zu der Skulptur zurück und zu Ghiberti, den wir, nachdem er die Tür von 1424 vollendet hatte, verließen. Es handelte sich dort um Reliefs mit Figuren in kleinem Maßstab in Bronzeguß, die Ghiberti vorzüglich gelungen sind. Offenbar ist das der Gegenstand, der ihm nach seiner Begabung am besten liegt, nicht die große Einzelfigur, die er ebenfalls bisweilen darzustellen unternommen hat. Und ebenso wird man in Florenz gedacht haben, als man gleich nach der Einhängung jener ersten Tür den Kontrakt über eine zweite mit ihm abschloß (Januar 1425). Als aber diese endlich 1452 fertig war, gefiel sie der Signorie und den Vorstehern der Zunft so ausnehmend, daß man Andrea Pisanos Tür, die bis dahin die (östliche) Vorderseite eingenommen hatte, an die Südseite setzte, und nun Ghibertis zweite, die jetzige Osttür, dafür an diesen Ehrenplatz gegenüber dem Dom kam. Noch Michelangelo hat sie bewundernd mit den Pforten des Paradieses verglichen (Abb. 93).

Die Zunft der Kaufleute legte großen Wert auf die Behandlung der Aufgabe. Sie ließ durch den Kanzler Bruni zwanzig alttestamentliche Geschichten und acht Propheten auswählen, die auf 28 Felder, wie bei den ersten beiden Türen, berechnet waren, eine Einteilung, die nach mehrmaliger Änderung des Plans einer völlig anderen Schlußredaktion Platz machte. Nur zehn ganz große Tafeln mit Historien verteilte der Künstler auf die beiden Seiten der Tür, das Übrige wurde aus den Feldern in das Rahmen-



Abb. 93. Zweite Tür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

werk verwiesen. Er selbst nennt in der Inschrift sein Werk, als es fertig ist, „mit wunderbarer Kunst gefertigt“. Und wunderbar sind sie, diese

dem sind noch Portal und Fenster, beide spitzbogig geschwungen, kräftig eingerahmt und wieder so, daß die Stärke der Betonung nach oben hin abnimmt. Endlich haben die beiden oberen Stockwerke einen dekorierten Fries. Wir müssen uns erinnern, daß diese Mannigfaltigkeit der Töne von demselben Künstler ausgeht, der sein Feingefühl an dem Gesimse des Palazzo Strozzi gezeigt hat. Der Palast Guadagni zeigt uns die heiterste, leichteste Erscheinungsform, die aus der ursprünglichen Rustikafassade hervorgehen konnte. Die Künstler haben sich auch hier nur durch ihr Gefühl für den Raum und durch eine schöne Wirkung ihrer Details leiten lassen, nicht durch Rücksichten auf bestimmte einzelne Formen oder ganze Denkmäler des Altertums, wenn auch ein einzelner wie Alberti mit seinem Suchen nach Schönheit in dieser Formenwelt besonders gern verweilte.

Die Bemerkungen über die florentinische Architektur, insbesondere über den Palastbau der Frührenaissance, haben uns gelegentlich über das Ende des Jahrhunderts hinausgeführt. Wir wenden uns nun zu der Skulptur zurück und zu Ghiberti, den wir, nachdem er die Tür von 1424 vollendet hatte, verließen. Es handelte sich dort um Reliefs mit Figuren in kleinem Maßstab in Bronzeguß, die Ghiberti vorzüglich gelungen sind. Offenbar ist das der Gegenstand, der ihm nach seiner Begabung am besten liegt, nicht die große Einzelfigur, die er ebenfalls bisweilen darzustellen unternommen hat. Und ebenso wird man in Florenz gedacht haben, als man gleich nach der Einhängung jener ersten Tür den Kontrakt über eine zweite mit ihm abschloß (Januar 1425). Als aber diese endlich 1452 fertig war, gefiel sie der Signorie und den Vorstehern der Zunft so ausnehmend, daß man Andrea Pisanos Tür, die bis dahin die (östliche) Vorderseite eingenommen hatte, an die Südseite setzte, und nun Ghibertis zweite, die jetzige Osttür, dafür an diesen Ehrenplatz gegenüber dem Dom kam. Noch Michelangelo hat sie bewundernd mit den Pforten des Paradieses verglichen (Abb. 93).

Die Zunft der Kaufleute legte großen Wert auf die Behandlung der Aufgabe. Sie ließ durch den Kanzler Bruni zwanzig alttestamentliche Geschichten und acht Propheten auswählen, die auf 28 Felder, wie bei den ersten beiden Türen, berechnet waren, eine Einteilung, die nach mehrmaliger Änderung des Plans einer völlig anderen Schlußredaktion Platz machte. Nur zehn ganz große Tafeln mit Historien verteilte der Künstler auf die beiden Seiten der Tür, das Übrige wurde aus den Feldern in das Rahmen-

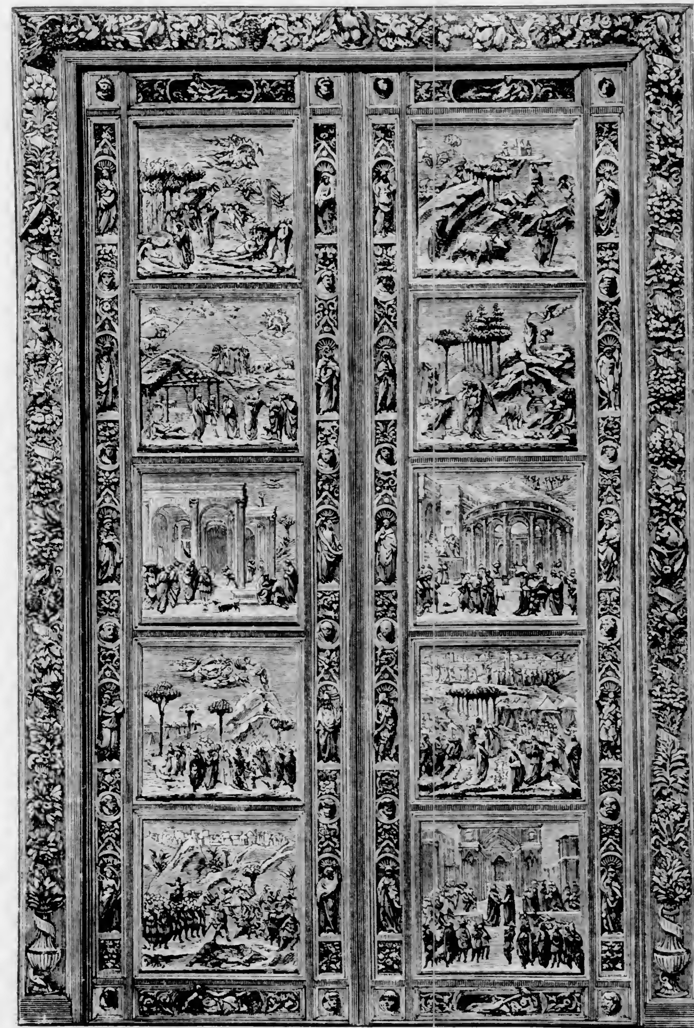


Abb. 93. Zweite Tür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

werk verwiesen. Er selbst nennt in der Inschrift sein Werk, als es fertig ist, „mit wunderbarer Kunst gefertigt“. Und wunderbar sind sie, diese

Reliefs der Osttür, für jeden, der sie heute ohne gelehrte kunsttheoretische Voraussetzungen betrachten will. Auf ihn werden sie die Wirkung machen, die Ghiberti von seinen künftigen Betrachtern erhoffte, als er in sein Tagebuch einschrieb, er hätte hier nach Kräften die Natur nachzuahmen gesucht, die Gegenstände gegeben, wie sie dem Auge erschienen, die Figuren bald kleiner, bald größer, je nachdem sie hinten oder vorn stünden. Er, der ja, wie wir sahen, auch ein Werk über Giotto geschrieben und eingehend über das Wesen der malerischen Erscheinung und ihr Verhältnis zur Natur nachgedacht hatte, hat hier in seinen Reliefs ohne weiteres diese malerische Darstellungsart erstrebt. Für Gemälde und nicht für Bildnerarbeit, hat deshalb Rumohr gesagt, sollte man sie ansehen, wenn man ihren vollen Sinn erfassen und sie ungetrübt genießen wollte. Sie sind also, stilistisch betrachtet, etwas ganz anderes als die Reliefs der ersten Tür, die sich näher an die Forderungen der Reliefskulptur halten, wie wir sie aus der Geschichte zu entwickeln pflegen. Wer an dem griechischen und dem griechisch-römischen Relief gelernt hat, daß die Plastik nicht mit der Malerei um die Wette den täuschenden Schein der Gegenstände perspektivisch hervorrufen soll, und daß sie es auch nicht kann, ohne in Fehler der Zeichnung zu geraten, denen auch Ghiberti — hier auf seiner zweiten Tür — nicht hat entgehen können: der ist natürlich von der ungetrübten Freude, wie sie Rumohr empfahl und vermutlich auch noch selbst empfand, schon recht weit entfernt und hat dafür als Ersatz einen Standpunkt der Erkenntnis eingetauscht, auf dem er tatsächlich nichts vor dem ersten besten Archäologiestudenten voraus hat. Es muß darum jedem überlassen bleiben, mit seiner Freude an dem Schönen, wie es Ghiberti vorgeschwebt hat, sich vor den Werken selbst abzufinden, auch wenn die Schönheit in einem einzelnen Falle stilwidrig sein sollte. Als Gemälde, sagt Rumohr, erscheinen sie, wenn man sie an einem hellen Vormittage scharf vom schräg einfallenden Sonnenlichte beleuchtet, ungestört von bildnerischen Stilforderungen, betrachtet. — Wer das nicht kann, der hat freilich hier nichts weiter zu erwarten als die immerhin wertvolle Wahrheit, daß die Renaissance, gerade wo sie ihr Eigenstes sucht und sich ungestört ihrem Genius ergibt, sich am weitesten von der Antike entfernt, selbst wenn ein einzelner Künstler, wie dieser Ghiberti, das Altertum kennt und persönlich sogar aufs höchste verehrt.

Rings um jeden der beiden Türflügel zieht sich eine Art *Fries* mit Nischen, in denen Sibyllen und Propheten stehen; dazwischen an den Bildecken sind Medaillons, aus denen Porträtköpfe hervorsehen, angebracht. Leben-

dig gewordene Nägelköpfe, möchte man sagen. Sie finden sich auch schon an der früheren Tür Ghibertis. Andrea Pisano hatte dafür Löwenmasken. Um die ganze Pforte ist oben und seitwärts (unten liegt die Schwelle) eine *Umrahmung* gelegt; daran steigen aus Vasen in die Höhe um Stäbe geschlungene Laubgewinde, mit Früchten und mit Tieren daran, in prächtiger, voller Körperlichkeit, eine Erinnerung an den bei Kirchenfesten um die Türen gewundenen natürlichen Schmuck. Pfosten und Sturz der beiden früheren Türen bekamen jetzt dieselbe Dekoration, an der nördlichen ist sie einfacher, an der südlichen (des Andrea) um so reicher, naturalistisch anspruchsvoller und in ihrer Wirkung zum teil noch durch Unterhöhlung verstärkt. Alles einzelne ist schön und naturwahr, und die Arbeit ist technisch vorzüglich; aber bei aller Bewunderung des Gegenstandes muß man doch von diesen dekorativen Zutaten sagen: der tektonische Charakter eines dienenden Gliedes, das die plastischen Bilder mit dem Bauwerke verbinden soll, hätte bestimmter ausgesprochen werden müssen. Donatello mit der Flügeltür der Alten Sakristei von S. Lorenzo hat das bei einer viel bescheidneren Aufgabe besser verstanden. Er war der bessere Architekt und hatte Gefühl für den Aufbau und die Einteilung. Auch von Luca della Robbia und seiner Bronzetür in der nördlichen Domsakristei kann man das noch sagen, bei aller Einschränkung im übrigen. Das ging Ghiberti ab. Seine Begabung beruht auf dem großen Schönheitsgefühl und hat darüber hinaus ihre Grenzen. Es fehlt ihr die kräftige Eigenart. Wir sahen bei seiner Entwickelung von oben her, daß Brunelleschis Art charakteristischer war als die seine, und nach unten hin finden wir wieder, daß Ghiberti auf die Nachfolgenden keinen großen Einfluß ausgeübt hat. Er hat, so könnte man sagen, mit seinem Sinn für die Natur und seinem Bedürfnis nach Schönheit, aus seiner Richtung schon selbst gemacht, was möglich war. Spätere Nachahmer konnten darin nicht mehr glücklich sein. Seine Aufgabe war es einmal, Züge der *Beseelung* zu finden zu der Kunst des 14. Jahrhunderts und dadurch ist er an dem Fortschreiten des 15. beteiligt. Sodann erhöht er Personen und Vorgänge nicht bloß formal durch künstlerische Eleganz, sondern auch gesellschaftlich in der Haltung; beides bereitet uns auf die Hochrenaissance vor. Ein weiterer Fortschritt zu etwas *innerlich* Neuem wäre von ihm aus schwerlich erfolgt. Dazu bedurfte es eines kräftigeren Anstoßes. Und der Mann, von dem er kommen sollte, war längst da.

Ehe wir uns aber mit Donatello beschäftigen, haben wir noch ein Ereignis nachzuholen, das in Ghibertis frühere Lebenszeit fällt. Or San

Michele, der früher umgebaute Getreidespeicher (S. 49), sollte nach einem Beschluß von 1406 auf Kosten der Zünfte Standbilder ihrer Schutzheiligen erhalten, die demnächst in reichverzierten Tabernakeln an den äußeren Pfeilern aufgestellt wurden. Zwischen 1416 und 1426 lieferte Ghiberti drei große Bronzestatuen, für die Tuchhändler den Johannes, für die Wechsler den Matthäus, für die Wollhändler*) den Stephanus. Der Preis für den Matthäus durfte sich nach dem Kontrakt auf 2500 Gulden belaufen, ungerechnet alles Material, was die Auftraggeber lieferten! Diese drei Bronzestatuen sind technisch alle ausgezeichnet, aber als künstlerische Erscheinungen sind sie sehr verschieden: Johannes eine gotische Heiligenfigur ohne eigentlichen Charakter, Matthäus übertrieben elegant, hingestellt wie eine römische Togastatue. Ganz einfach, edel und am feinsten in den Verhältnissen ist der Stephanus, der einst eine Märtyrerpalme in der Rechten trug (Abb. 94). „Es gibt spätere Werke von viel bedeutenderem Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht“ (J. Burckhardt). Man wird vor dieser Statue durchaus an das Altertum erinnert, aber nicht äußerlich durch Nachgeahmtes, wie etwa den Wurf eines Mantels, denn dergleichen ist hier Nebensache, sondern in der Weise, daß man das sichere Gefühl hat, etwas gleichgroßes und gleichwertvolles vor sich zu haben. Formell aufgefaßt, müßte man sagen, hat die christliche Skulptur in einer solchen Einzelfigur ihre absolute Höhe erreicht. Aber der Inhalt blieb noch nachzufüllen, der Ausdruck von innen heraus zu erweitern und zu verstärken. Diese Aufgabe war Donatello vorbehalten, der sie zunächst für unser Gefühl sehr einseitig auf sich nimmt.

Donatello, eigentlich Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386—1466), gehört einer guten, einfachen bürgerlichen Familie an. Er ist eine durch und durch gesunde Natur, persönlich ohne Ansprüche an äußeren Lebensgenuß. Es ist nicht zufällig, daß wir viel weniger von ihm wissen, was ihn äußerlich mit der Zeitgeschichte verbindet, als von manchem so viel geringern Künstler. Er lebt eben nur für seine Kunst und ist um ihretwillen

*) Die Tuchhändler (arte di Calimala) bereiteten eingeführtes Tuch zu, die Wollhändler (arte della Lana) fabrizierten solches aus Rohstoff. Ihr Patron war der Stephanus. An dieser neuen Ausstattung waren beteiligt die sieben großen und sieben von den kleinen Zünften, und außerdem noch die Handelskammer (Mercanzia) mit Verrocchios Gruppe Christus und Thomas, 1486 enthüllt.

auch viel in Italien auf Reisen gewesen. Als er unverheiratet in hohem Alter starb, ließ er ein großes geistiges Erbe zurück, welches er persönlich zusammengebracht hatte. Der Zustand der italienischen Plastik hatte sich in den sechzig Jahren, seit er angefangen hatte selbständig einzugreifen, völlig und zwar durch ihn verändert. Über ganz Italien waren seine Werke verbreitet, an einzelnen Stätten, wo er länger gearbeitet hatte, z. B. in Padua, lebte seine Richtung kräftig weiter. Er hat zahlreiche sehr betriebsame Schüler gebildet, von denen wir einige nur aus ihren Werken, nicht den Namen nach kennen. Sein Einfluß war so groß gewesen wie der keines Bildhauers vor ihm. Unter den Malern kann man nur Giotto oder Masaccio mit ihm vergleichen.


Abb. 94. Der h. Stephanus, von Ghiberti. Or San Michele in Florenz.

Sein älterer Freund Ghiberti, der zehn Jahre vor ihm gestorben war, hatte, wie wir gesehen haben, einen solchen Einfluß nicht gehabt. Donatello hat noch unter ihm gearbeitet, aber sein Lehrer ist Ghiberti darum doch

Michele, der früher umgebaute Getreidespeicher (S. 49), sollte nach einem Beschluß von 1406 auf Kosten der Zünfte Standbilder ihrer Schutzheiligen erhalten, die demnächst in reichverzierten Tabernakeln an den äußeren Pfeilern aufgestellt wurden. Zwischen 1416 und 1426 lieferte Ghiberti drei große Bronzestatuen, für die Tuchhändler den Johannes, für die Wechsler den Matthäus, für die Wollhändler*) den Stephanus. Der Preis für den Matthäus durfte sich nach dem Kontrakt auf 2500 Gulden belaufen, ungerechnet alles Material, was die Auftraggeber lieferten! Diese drei Bronzestatuen sind technisch alle ausgezeichnet, aber als künstlerische Erscheinungen sind sie sehr verschieden: Johannes eine gotische Heiligenfigur ohne eigentlichen Charakter, Matthäus übertrieben elegant, hingestellt wie eine römische Togastatue. Ganz einfach, edel und am feinsten in den Verhältnissen ist der Stephanus, der einst eine Märtyrerpalme in der Rechten trug (Abb. 94). „Es gibt spätere Werke von viel bedeutenderem Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht“ (J. Burckhardt). Man wird vor dieser Statue durchaus an das Altertum erinnert, aber nicht äußerlich durch Nachgeahmtes, wie etwa den Wurf eines Mantels, denn dergleichen ist hier Nebensache, sondern in der Weise, daß man das sichere Gefühl hat, etwas gleichgroßes und gleichwertvolles vor sich zu haben. Formell aufgefaßt, müßte man sagen, hat die christliche Skulptur in einer solchen Einzelfigur ihre absolute Höhe erreicht. Aber der Inhalt blieb noch nachzufüllen, der Ausdruck von innen heraus zu erweitern und zu verstärken. Diese Aufgabe war Donatello vorbehalten, der sie zunächst für unser Gefühl sehr einseitig auf sich nimmt.

Donatello, eigentlich Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386—1466), gehört einer guten, einfachen bürgerlichen Familie an. Er ist eine durch und durch gesunde Natur, persönlich ohne Ansprüche an äußeren Lebensgenuß. Es ist nicht zufällig, daß wir viel weniger von ihm wissen, was ihn äußerlich mit der Zeitgeschichte verbindet, als von manchem so viel geringern Künstler. Er lebt eben nur für seine Kunst und ist um ihretwillen

*) Die Tuchhändler (arte di Calimala) bereiteten eingeführtes Tuch zu, die Wollhändler (arte della Lana) fabrizierten solches aus Rohstoff. Ihr Patron war der Stephanus. An dieser neuen Ausstattung waren beteiligt die sieben großen und sieben von den kleinen Zünften, und außerdem noch die Handelskammer (Mercanzia) mit Verrocchios Gruppe Christus und Thomas, 1486 enthüllt.

auch viel in Italien auf Reisen gewesen. Als er unverheiratet in hohem Alter starb, ließ er ein großes geistiges Erbe zurück, welches er persönlich zusammengebracht hatte. Der Zustand der italienischen Plastik hatte sich in den sechzig Jahren, seit er angefangen hatte selbständig einzugreifen, völlig und zwar durch ihn verändert. Über ganz Italien waren seine Werke verbreitet, an einzelnen Stätten, wo er länger gearbeitet hatte, z. B. in Padua, lebte seine Richtung kräftig weiter. Er hat zahlreiche sehr betriebsame Schüler gebildet, von denen wir einige nur aus ihren Werken, nicht den Namen nach kennen. Sein Einfluß war so groß gewesen wie der keines Bildhauers vor ihm. Unter den Malern kann man nur Giotto oder Masaccio mit ihm vergleichen.

Sein älterer Freund Ghiberti, der zehn Jahre vor ihm gestorben war, hatte, wie wir gesehen haben, einen solchen Einfluß nicht gehabt. Donatello hat noch unter ihm gearbeitet, aber sein Lehrer ist Ghiberti darum doch



Abb. 94. Der h. Stephanus, von Ghiberti. Or San Michele in Florenz.

nicht gewesen. Die Frage, wer seine Lehrer waren, ist aber unwesentlich, denn was er suchte und wollte und schließlich auch erreicht hat, das konnte ihm unter den damaligen Bildhauern keiner geben. Das Wesentliche seiner Kunst lag in seiner eigenen Natur, in seinem festen und tiefen Charakter, dem es um jeden geringsten Teil seiner Arbeit ernst war. Um wie viel mehr aber lebte er noch in dem Ganzen einer Aufgabe! „So sprich doch, daß du die Ruhr kriegst", soll er immerfort gerufen haben, als er an dem Zuccone (Kahlkopf), dem sogenannten König David arbeitete, einer seiner großen Marmorstatuen für den Campanile, einer langen, hageren Greisengestalt in der Tracht und Haltung eines römischen Redners, aber mit einem Porträtkopf von erschreckender Naturwahrheit (gegen 1426). — Viel wichtiger als die Lehrer war für ihn von Anfang an der Kreis seines Umganges, daß er z. B. schon als Kind dem Hause der Martelli nahe stand, für die er dann später gearbeitet hat, daß er mit Brunelleschi befreundet war, und daß ihm Cosimo Medici ein Freund und Gönner wurde. Eine Zeitlang (bis 1433) arbeitete er mit dem Baumeister Michelozzo zusammen, der zugleich ein sehr mittelmäßiger Bildhauer war, flau und langweilig, so daß man seinen Anteil auf gemeinsamen Werken leicht erkennt (Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium, seit 1425 in Arbeit). Aber er war geschickt und brauchbar, wir finden ihn viel mit architektonischen Zierwerken, Tabernakeln, Kapellen, auch mit dem Umbau von Kirchen und Klöstern beschäftigt, und das konnte für Donatello, der doch ganz ausschließlich Plastiker war und blieb, von Wert sein in bezug auf den Ausbau seiner Werke, die schwächere Seite an Ghiberti, wie wir gesehen haben. Wir vergleichen dabei sowohl die Umrahmungen der Reliefs, wenn diese mit Architekturen oder Geräten verbunden sind, als auch auf den Reliefs selbst die allgemeine Komposition und besonders die darin dargestellten Architekturen. In der Einzelfigur würde dieser Vergleich zu ungunsten Ghibertis — im Hinblick auf seinen „Stephanus" — nicht zutreffend sein. Ein Erfinder war Michelozzo unter keinen Umständen, wie der Palazzo Medici zeigt (S. 158), und darum kann sich seine Bedeutung für Donatello auch nicht über das Äußerliche hinaus erstreckt haben. Am wertvollsten war jedenfalls die Hilfe des ehemaligen Goldschmieds für den Bronzeguß. Donatellos herbe, große, neben der sanften Schönheit Ghibertis nicht selten abstoßende Art und ihre Bedeutung für die Nachfolgenden hat zuerst Rumohr erkannt, ohne daß er ihr gerecht werden konnte. Bode hat um das ganze Problem seiner Kunst das meiste Verdienst und er erst hat dem Manne die ihm gebührende

Stelle gegeben. Donatello ist für sein Jahrhundert, was für das folgende Michelangelo ist, der zufällig auch durch einen Schüler von ihm — Bertoldo di Giovanni — den ersten Unterricht empfangen hat. Aber viel mehr bedeutet die innere Ähnlichkeit der beiden großen Künstler, wodurch der Jüngere auf das Vorbild des nicht mehr lebenden Älteren hingeführt wurde. Beide holen aus den Tiefen des animalischen Lebens das innere Feuer, die seelische oder geistige Erregung hervor, die die von ihnen geschaffenen Körper durchzuckt. Michelangelo hat diese Körper zergliedert, Donatello hat sie nur beobachtet. Jener wirft sie gewaltsam und gibt uns dadurch Lagen und Erscheinungen, an die wir manchmal nicht mehr zu glauben vermögen im Reiche des Wirklichen, dieser hält sich dem Leben näher und geht mehr unbefangen und suchend in den Spuren der Natur. Aber ein tieferes, individuelles Leben hinter der allgemeinen äußeren Erscheinung der Körper sucht er gerade so wie später Michelangelo, und das unterscheidet ihn von allen früheren bis zu dem ihm nächsten, Ghiberti, hin. Einen Vorgänger, aber doch nur ganz äußerlich angesehen, hat er an Giovanni Pisano, wenn man an dessen vielberufenes „Häßliches" denkt, — denn in der wahren geistigen Charakteristik ist doch der Abstand zu groß, als daß man die zwei Erscheinungen vergleichen könnte, auch wenn man dabei in Anschlag bringt, daß mehr als ein Jahrhundert zwischen ihnen liegt.

Bei Donatello haben wir lauter neues, in allen den einzelnen Gruppen, nach denen wir uns seine Kunst zur Betrachtung ordnen mögen: fast überall fängt das, was unsere Aufmerksamkeit als Haupterscheinung auf sich zieht, mit ihm und in ihm selbst an. Zunächst beschäftigt uns sein Verhältnis zur Antike. Wir dachten uns früher, daß er schon als junger Mensch mit Brunelleschi zusammen in Rom ausgegraben und studiert hätte. In seinen mittleren Jahren wurde er dann durch einen Auftrag auf längere Zeit (1432—33) dorthin gerufen, und nur dieser Aufenthalt ist uns ausdrücklich überliefert. Mehr als einer der Bildhauer des 15. Jahrhunderts hat sich Donatello mit der antiken Kunst vertraut gemacht. Er zeigt das in den Formen seiner Dekoration wie in den Motiven seiner Figuren, deren man eine ganze Menge aus den Anregungen antiker Vorbilder herleiten kann. Aber es sind alles äußere Anleihen. Der Ausdruck seines eigenen Lebens ist anders. Abgesehen von den ganz modernen Bestandteilen — so das Lutschen der Kinder, die Art, wie sie sich anfassen, ihr Aufmerken und ihr Ergriffensein von äußeren Vorgängen — bemerkt man bald, wie die antike Kunst ihm nur der äußere Weg ist, der ihn durch eigene Beobach-

tung tiefer in das Wesen seiner Gegenstände eindringen läßt. Dafür nur eine kleine Äußerlichkeit: man beachte, wie oft auf seinen Reliefs die „allerantiksten“ Figuren für den Gegenstand am wenigsten Bedeutung haben und als sogenannte Akte im Hintergrunde stehen, Frauen und Männer, diese manchmal zu Pferde. Das Charakteristische jedes besonderen Lebens und die Zusammenfassung dieses Lebens auf den Mittelpunkt der dargestellten Zustände und Handlungen hin, der konzentrierte Ausdruck in einzelnen Figuren und die dramatische Zuspitzung in figurenreichen Reliefs, dieses für Donatello Wesentliche hat alles mit der antiken Kunst garnichts mehr zu tun. Donatello ist als Künstler gerade so individuell und persönlich wie Dante in den energischen Mitteln seiner Sprache, wenn sie uns durch Bilder und Vergleiche packt und anstatt langer Worte die Sache selbst in ihrer abgekürzten, wesentlichen Erscheinung hinstellt.

Für den Bildhauer ist die wichtigste Aufgabe, weil sie über sein Talent entscheidet, die menschliche Gestalt als Vollstatue. Bei Donatello traf es sich günstig, daß ihm gleich anfangs eine große Zahl solcher Einzelstatuen aufgegeben wurde. Aus seinen ersten zwanzig Jahren (seit 1406) haben sich noch sechzehn in Florenz erhalten: elf an die Dombauverwaltung gelieferte für die später abgerissene Fassade, sowie für den Campanile, drei für Or San Michele, zwei in S. Croce. Zweierlei ist neu an der Art, wie er diese Aufgaben behandelte. Zuerst richtete er sich in der Ausführung, in der Betonung des Details, in der Schattengebung durch die Tiefe der Gewandfalten, nach der Wirkung, die eine Statue an ihrem Standorte für das Auge des tiefer und ferner stehenden Beschauers haben sollte, so daß, als er z. B. für die Leinenhändler den 1411 bestellten Markus vollendet hatte und dieser seinen Auftraggebern nicht zusagte, ihre Kritik verstummte, sobald die Statue an Or San Michele aufgestellt worden war. Sodann machte er an solchen Statuen die Köpfe nicht nur ausdrucksvoller, als man es bisher gesehen hatte, sondern er lieh ihnen sogar manchmal die Porträtzüge bestimmter Zeitgenossen. Außerdem aber verstand er es, sie durch Stellung und einzelne Bewegungen vor denen Ghibertis und anderer gleichzeitiger Bildhauer auch bei übrigens ähnlicher Gattung deutlich auszuzeichnen, so daß nun diese Einzelstatuen Donatellos, gegenüber denen aller anderen und auch verglichen mit Statuen des Altertums, eine besondere und völlig neue Erscheinung sind. Wir wählen dafür zwei hervorragende Beispiele.

Von den vier sitzenden Kolossalstatuen der Evangelisten für die Domfassade (jetzt im Chor) gehört der Johannes (Abb. 95; 1415 vollendet)

dem Donatello. Äußerlich ist die Statue denen seiner etwas älteren Kunstgenossen ziemlich gleich, aber bei näherem Aufachten gewahrt man den Unterschied. Der bärtige, ernste Kopf, nicht der gewöhnliche eines jugendlichen Johannes, hat unter allen vieren allein den Ausdruck einer Person. Der lange Mantel und der Rock darunter sind ferner so behandelt, wie Donatello das Gewand immer verwendet, nicht an und für sich als Gegenstand, sondern damit man den Körper dahinter suche. Und so haben wir in diesem Johannes eine Vorahnung von Michelangelos Moses. — In dieselbe Zeit gehört der für die Panzerschmiede gelieferte Georg, früher an Or San Michele (1416; Abb. 96), die schönste Darstellung eines christlichen Helden, der mit bloßem Kopfe und festem, lebhaftem, aber nicht theatralischem Blick, also tapfer und bescheiden zugleich, immer gerüstet bereit steht. Alles Schöne ist einfach. Das sieht man hier. Dazu kommt ein besonderer, echt donatelloscher Zug. Der lange Schild vor beiden Knieen deckt einen großen Teil des Körpers, aber für die Charakteristik geht doch nichts verloren, denn seitwärts greifen die Beine aus, weit gespreizt, ein Zeichen von Kraft und Selbstvertrauen. Aber der Ausdruck ist noch nicht so komisch-renommistisch, wie bald darnach in Castagnos köst-



Abb. 95. Der Evangelist Johannes, von Donatello. Florenz, im Dom.

tung tiefer in das Wesen seiner Gegenstände eindringen läßt. Dafür nur eine kleine Äußerlichkeit: man beachte, wie oft auf seinen Reliefs die „allerantiksten“ Figuren für den Gegenstand am wenigsten Bedeutung haben und als sogenannte Akte im Hintergrunde stehen, Frauen und Männer, diese manchmal zu Pferde. Das Charakteristische jedes besonderen Lebens und die Zusammenfassung dieses Lebens auf den Mittelpunkt der dargestellten Zustände und Handlungen hin, der konzentrierte Ausdruck in einzelnen Figuren und die dramatische Zuspitzung in figurenreichen Reliefs, dieses für Donatello Wesentliche hat alles mit der antiken Kunst garnichts mehr zu tun. Donatello ist als Künstler gerade so individuell und persönlich wie Dante in den energischen Mitteln seiner Sprache, wenn sie uns durch Bilder und Vergleiche packt und anstatt langer Worte die Sache selbst in ihrer abgekürzten, wesentlichen Erscheinung hinstellt.

Für den Bildhauer ist die wichtigste Aufgabe, weil sie über sein Talent entscheidet, die menschliche Gestalt als Vollstatue. Bei Donatello traf es sich günstig, daß ihm gleich anfangs eine große Zahl solcher Einzelstatuen aufgegeben wurde. Aus seinen ersten zwanzig Jahren (seit 1406) haben sich noch sechzehn in Florenz erhalten: elf an die Dombauverwaltung gelieferte für die später abgerissene Fassade, sowie für den Campanile, drei für Or San Michele, zwei in S. Croce. Zweierlei ist neu an der Art, wie er diese Aufgaben behandelte. Zuerst richtete er sich in der Ausführung, in der Betonung des Details, in der Schattengebung durch die Tiefe der Gewandfalten, nach der Wirkung, die eine Statue an ihrem Standorte für das Auge des tiefer und ferner stehenden Beschauers haben sollte, so daß, als er z. B. für die Leinenhändler den 1411 bestellten Markus vollendet hatte und dieser seinen Auftraggebern nicht zusagte, ihre Kritik verstummte, sobald die Statue an Or San Michele aufgestellt worden war. Sodann machte er an solchen Statuen die Köpfe nicht nur ausdrucksvoller, als man es bisher gesehen hatte, sondern er lieh ihnen sogar manchmal die Porträtzüge bestimmter Zeitgenossen. Außerdem aber verstand er es, sie durch Stellung und einzelne Bewegungen vor denen Ghibertis und anderer gleichzeitiger Bildhauer auch bei übrigens ähnlicher Gattung deutlich auszuzeichnen, so daß nun diese Einzelstatuen Donatellos, gegenüber denen aller anderen und auch verglichen mit Statuen des Altertums, eine besondere und völlig neue Erscheinung sind. Wir wählen dafür zwei hervorragende Beispiele.

Von den vier sitzenden Kolossalstatuen der Evangelisten für die Domfassade (jetzt im Chor) gehört der Johannes (Abb. 95; 1415 vollendet)

dem Donatello. Äußerlich ist die Statue denen seiner etwas älteren Kunstgenossen ziemlich gleich, aber bei näherem Aufachten gewahrt man den Unterschied. Der bärtige, ernste Kopf, nicht der gewöhnliche eines jugendlichen Johannes, hat unter allen vieren allein den Ausdruck einer Person. Der lange Mantel und der Rock darunter sind ferner so behandelt, wie Donatello das Gewand immer verwendet, nicht an und für sich als Gegenstand, sondern damit man den Körper dahinter suche. Und so haben wir in diesem Johannes eine Vorahnung von Michelangelos Moses. — In dieselbe Zeit gehört der für die Panzerschmiede gelieferte Georg, früher an Or San Michele (1416; Abb. 96), die schönste Darstellung eines christlichen Helden, der mit bloßem Kopfe und festem, lebhaftem, aber nicht theatralischem Blick, also tapfer und bescheiden zugleich, immer gerüstet bereit steht. Alles Schöne ist einfach. Das sieht man hier. Dazu kommt ein besonderer, echt donatelloscher Zug. Der lange Schild vor beiden Knieen deckt einen großen Teil des Körpers, aber für die Charakteristik geht doch nichts verloren, denn seitwärts greifen die Beine aus, weit gespreizt, ein Zeichen von Kraft und Selbstvertrauen. Aber der Ausdruck ist noch nicht so komisch-renommistisch, wie bald darnach in Castagnos köst-



Abb. 95. Der Evangelist Johannes, von Donatello. Florenz, im Dom.


Abb. 96.
Der h. Georg, von Donatello. Florenz, Bargello.

lichem Bramarbas „Pippo Spano" mit der quer vor den Bauch gelegten Schwertklinge (Fresko aus einer ehemaligen Villa Strozzi in Legnaja, jetzt im Museo S. Apollonia). Man sieht daran, was die Beinstellung bedeuten soll. Donatellos Statue ist in den Verhältnissen aufs feinste abgewogen, der kurze Mantel, der Harnisch darunter und durch diesen durchscheinend der Körper, alles ist berechnet und doch im Zusammenwirken gleich einfach. Keine Statue eignet sich so wie diese, uns Donatellos Verhalten zum Altertum klar zu machen, und zwar in einer Weise, daß die Antike neben ihr einen schweren Stand haben dürfte!

Alle diese Statuen sind in Marmor gearbeitet mit Ausnahme des ursprünglich für Or San Michele bestimmten

heiligen Ludwig, den Michelozzo in Bronze goß (1424, jetzt in S. Croce). Das Technische ist bei Donatello nicht die Hauptsache. Er mußte sich schon bald fremder Hände zur Hilfe bedienen, da die Aufträge sich häuften. Er darf überhaupt nicht als Techniker aufgefaßt werden. Auf den Guß und das Ziselieren vollends verstanden sich die etwas jüngeren Antonio Pollajuolo und Verrocchio viel besser als er. Nun fügte es sich, daß die Hauptwerke seiner späteren Zeit in Bronze ausgeführt werden mußten. In Padua errichtete er während eines zehnjährigen Aufenthalts bis 1453 eine eigene Werkstatt, und um ihn bildete sich dann eine ganze Schule von Gießern und Ziseleuren. Auch zur Herstellung der Modelle mußte er schon fremde Hilfe in Anspruch nehmen, weil die Aufgaben größer wurden, und an den umfangreichen, aus mehreren Stücken bestehenden Werken sehen wir denn auch deutlich den Unterschied der Hände. Je weiter sein Leben fortschreitet, einen desto reicheren Inhalt bekommt es, und immer weitere Kreise erfaßt seine kräftig weiterwachsende Kunst. Aber es fordert mehr Sorgfalt von uns, in der handwerksmäßigen Verbreitung und Verflachung die eigenen Züge Donatellos festzuhalten. Daß die meisten seiner Statuen in Marmor ausgeführt waren, hing mit den Wünschen der Besteller zusammen, die sich gleichwohl, wenn Donatello schon damals ein hervorragender Bronzebildner gewesen wäre, darnach gerichtet haben würden. Als solchen zeigte er sich allerdings auch einmal schon in seiner früheren Zeit, in der wahrscheinlich bald nach seiner Rückkehr aus Rom 1433 für Cosimo Medici gelieferten Bronzestatue des David (im Bargello; Abb. 97). Sie ist wieder etwas neues, nämlich die erste nackte Vollstatue, die seit dem Altertum den Anspruch erhebt, der Natur gerecht zu werden. Technisch ist sie vorzüglich ausgeführt, der Körper sorgfältig modelliert, der Schäferhut und die Locken, das Schwert in der Rechten, die Beinschienen und Sandalen, endlich der Helm auf dem Haupte Goliaths sind


Abb. 97. David, von Donatello. Florenz, Bargello.


Abb. 96.
Der h. Georg, von Donatello. Florenz, Bargello.

lichem Bramarbas „Pippo Spano" mit der quer vor den Bauch gelegten Schwertklinge (Fresko aus einer ehemaligen Villa Strozzi in Legnaja, jetzt im Museo S. Apollonia). Man sieht daran, was die Beinstellung bedeuten soll. Donatellos Statue ist in den Verhältnissen aufs feinste abgewogen, der kurze Mantel, der Harnisch darunter und durch diesen durchscheinend der Körper, alles ist berechnet und doch im Zusammenwirken gleich einfach. Keine Statue eignet sich so wie diese, uns Donatellos Verhalten zum Altertum klar zu machen, und zwar in einer Weise, daß die Antike neben ihr einen schweren Stand haben dürfte!

Alle diese Statuen sind in Marmor gearbeitet mit Ausnahme des ursprünglich für Or San Michele bestimmten

heiligen Ludwig, den Michelozzo in Bronze goß (1424, jetzt in S. Croce). Das Technische ist bei Donatello nicht die Hauptsache. Er mußte sich schon bald fremder Hände zur Hilfe bedienen, da die Aufträge sich häuften. Er darf überhaupt nicht als Techniker aufgefaßt werden. Auf den Guß und das Ziselieren vollends verstanden sich die etwas jüngeren Antonio Pollajuolo und Verrocchio viel besser als er. Nun fügte es sich, daß die Hauptwerke seiner späteren Zeit in Bronze ausgeführt werden mußten. In Padua errichtete er während eines zehnjährigen Aufenthalts bis 1453 eine eigene Werkstatt, und um ihn bildete sich dann eine ganze Schule von Gießern und Ziseleuren. Auch zur Herstellung der Modelle mußte er schon fremde Hilfe in Anspruch nehmen, weil die Aufgaben größer wurden, und an den umfangreichen, aus mehreren Stücken bestehenden Werken sehen wir denn auch deutlich den Unterschied der Hände. Je weiter sein Leben fortschreitet, einen desto reicheren Inhalt bekommt es, und immer weitere Kreise erfaßt seine kräftig weiterwachsende Kunst. Aber es fordert mehr Sorgfalt von uns, in der handwerksmäßigen Verbreitung und Verflachung die eigenen Züge Donatellos festzuhalten. Daß die meisten seiner Statuen in Marmor ausgeführt waren, hing mit den Wünschen der Besteller zusammen, die sich gleichwohl, wenn Donatello schon damals ein hervorragender Bronzebildner gewesen wäre, darnach gerichtet haben würden. Als solchen zeigte er sich allerdings auch einmal schon in seiner früheren Zeit, in der wahrscheinlich bald nach seiner Rückkehr aus Rom 1433 für Cosimo Medici gelieferten Bronzestatue des David (im Bargello; Abb. 97). Sie ist wieder etwas neues, nämlich die erste nackte Vollstatue, die seit dem Altertum den Anspruch erhebt, der Natur gerecht zu werden. Technisch ist sie vorzüglich ausgeführt, der Körper sorgfältig modelliert, der Schäferhut und die Locken, das Schwert in der Rechten, die Beinschienen und Sandalen, endlich der Helm auf dem Haupte Goliaths sind


Abb. 97. David, von Donatello. Florenz, Bargello.

auf das feinste nachgearbeitet. Dies Ziselieren hatte aber für die Nebensachen an Statuen große Bedeutung, ebenso auch für die Reliefs im ganzen, da durch den Guß manches von den Feinheiten des Tonmodells verloren gehen mußte.

Noch mehr vielleicht als die Einzelstatue gibt uns das Relief Veranlassung Donatellos Größe zu bewundern. Hier hat ihn zunächst sein künstlerischer Takt, im Gegensatze zu Ghiberti, insofern auf den richtigen Weg geführt, als er nicht die hohe, sondern die flache, der Zeichnung näher verwandte Erhebung wählte, wie sie die Griechen anwendeten. Er vermied auf diese Weise den Abweg, der auf einzelne malerische Nebenwirkungen trifft, und erreichte statt dessen eine klare und übersichtliche Darstellung, sogar wenn ein Bild mit Gegenständen überfüllt war. Sodann kommt in diesen figurenreichen Bildern die Gabe der dramatischen Erzählung zur Geltung, die auf dem Beobachten der charakteristischen Züge im Menschenleben beruht. Die Schilderung ist dann durch einen geistigen Mittelpunkt zusammengehalten und ergibt — äußerlich — zugleich eine künstlerisch gefällige Komposition.

Dieselbe Gabe wird aber schon früh bei ihm offenbar in einer sehr einfachen Aufgabe, in der Madonna, die gewöhnlich als Brustbild und bisweilen mit Engeln, im Relief dargestellt, vorkommt auf kleinen Altären oder Tabernakeln in Marmor, Stuck oder Ton, manchmal bemalt. Eine bereits ältere Sitte bestimmte diese ungemein reizvollen kleinen Denkmäler für Kapellen, zur Hausandacht oder zu Votivgeschenken. Hervorragende Beispiele dieser Kunstgattung aus seinen mittleren Jahren (1420—40) bieten die Sammlungen des Louvre, des Southkensington-Museums und des Berliner Museums.

Unter den erzählenden Reliefs seiner früheren Zeit interessiert uns besonders eins, weil es uns seine Überlegenheit über die Mitstrebenden klar vor Augen führt. Jacopo della Quercia, der in Siena, wie Ghiberti in Florenz, die Plastik aus der Formsprache des 14. Jahrhunderts in die neue Zeit hinüberführte, hatte dort für S. Giovanni um 1416 einen Taufbrunnen entworfen, ein kunstvolles, mit Statuetten und Reliefs in Bronze und Marmor reich bedachtes Werk, welches für diese Zeit etwa die Bedeutung hat wie anderthalb Jahrhunderte früher die großen Kanzeln der Pisaner in Pisa und Siena. Nur war es zierlicher und im Schmuck noch mannigfaltiger, weswegen man auch verschiedene auswärtige Künstler dazu herbeigezogen hatte. Quercia hatte außer anderen Schmuckteilen von den sechs

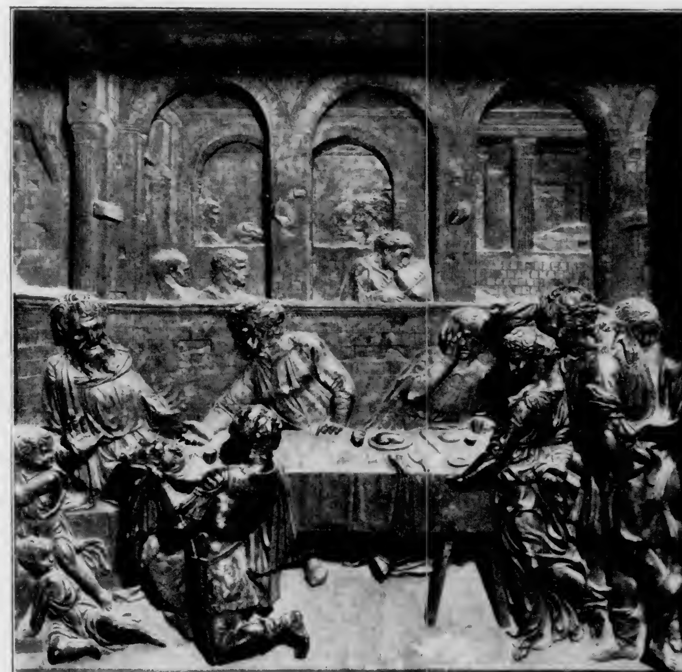


Abb. 98. Tanz der Salome, von Donatello Siena, S. Giovanni.

Bronzereliefs nur eins geliefert, zwei einer seiner Schüler, darauf zwei Ghiberti, endlich das letzte (1427), den Tanz der Salome, Donatello. Diese Reliefs treten als Hauptschmuck an dem ganzen Werke hervor. Sie sind nicht flach und dekorativ gehalten, sondern in Rahmen eingelegte und kastenartig vertiefte perspektivische Bilder mit dem Anspruche selbständiger Schilderung. Man erkennt hier Donatello (Abb. 98) sofort an der lebhaft erregten Auffassung, und dasselbe Leben zeigt sich auch in einigen der kleinen Freifiguren, die man ihm zuschreibt. Ghibertis Reliefs, so schön sie sind, erreichen doch darin das seine nicht.

In Donatellos Reliefdarstellungen nimmt nun in der Folge das Leben zu, und zugleich vervollkommnet sich die Technik, und eine große Menge von bestimmten Motiven sowohl als von technischen Mitteln oder Kunstgriffen führt den Künstler seit seinem römischen Aufenthalt auf seine Höhe. Die

auf das feinste nachgearbeitet. Dies Ziselieren hatte aber für die Nebensachen an Statuen große Bedeutung, ebenso auch für die Reliefs im ganzen, da durch den Guß manches von den Feinheiten des Tonmodells verloren gehen mußte.

Noch mehr vielleicht als die Einzelstatue gibt uns das Relief Veranlassung Donatellos Größe zu bewundern. Hier hat ihn zunächst sein künstlerischer Takt, im Gegensatze zu Ghiberti, insofern auf den richtigen Weg geführt, als er nicht die hohe, sondern die flache, der Zeichnung näher verwandte Erhebung wählte, wie sie die Griechen anwendeten. Er vermied auf diese Weise den Abweg, der auf einzelne malerische Nebenwirkungen trifft, und erreichte statt dessen eine klare und übersichtliche Darstellung, sogar wenn ein Bild mit Gegenständen überfüllt war. Sodann kommt in diesen figurenreichen Bildern die Gabe der dramatischen Erzählung zur Geltung, die auf dem Beobachten der charakteristischen Züge im Menschenleben beruht. Die Schilderung ist dann durch einen geistigen Mittelpunkt zusammengehalten und ergibt — äußerlich — zugleich eine künstlerisch gefällige Komposition.

Dieselbe Gabe wird aber schon früh bei ihm offenbar in einer sehr einfachen Aufgabe, in der Madonna, die gewöhnlich als Brustbild und bisweilen mit Engeln, im Relief dargestellt, vorkommt auf kleinen Altären oder Tabernakeln in Marmor, Stuck oder Ton, manchmal bemalt. Eine bereits ältere Sitte bestimmte diese ungemein reizvollen kleinen Denkmäler für Kapellen, zur Hausandacht oder zu Votivgeschenken. Hervorragende Beispiele dieser Kunstgattung aus seinen mittleren Jahren (1420—40) bieten die Sammlungen des Louvre, des Southkensington-Museums und des Berliner Museums.

Unter den erzählenden Reliefs seiner früheren Zeit interessiert uns besonders eins, weil es uns seine Überlegenheit über die Mitstrebenden klar vor Augen führt. Jacopo della Quercia, der in Siena, wie Ghiberti in Florenz, die Plastik aus der Formsprache des 14. Jahrhunderts in die neue Zeit hinüberführte, hatte dort für S. Giovanni um 1416 einen Taufbrunnen entworfen, ein kunstvolles, mit Statuetten und Reliefs in Bronze und Marmor reich bedachtes Werk, welches für diese Zeit etwa die Bedeutung hat wie anderthalb Jahrhunderte früher die großen Kanzeln der Pisaner in Pisa und Siena. Nur war es zierlicher und im Schmuck noch mannigfaltiger, weswegen man auch verschiedene auswärtige Künstler dazu herbeigezogen hatte. Quercia hatte außer anderen Schmuckteilen von den sechs



Abb. 98. Tanz der Salome, von Donatello. Siena, S. Giovanni.

Bronzereliefs nur eins geliefert, zwei einer seiner Schüler, darauf zwei Ghiberti, endlich das letzte (1427), den Tanz der Salome, Donatello. Diese Reliefs treten als Hauptschmuck an dem ganzen Werke hervor. Sie sind nicht flach und dekorativ gehalten, sondern in Rahmen eingelegte und kastenartig vertiefte perspektivische Bilder mit dem Anspruche selbständiger Schilderung. Man erkennt hier Donatello (Abb. 98) sofort an der lebhaft erregten Auffassung, und dasselbe Leben zeigt sich auch in einigen der kleinen Freifiguren, die man ihm zuschreibt. Ghibertis Reliefs, so schön sie sind, erreichen doch darin das seine nicht.

In Donatellos Reliefdarstellungen nimmt nun in der Folge das Leben zu, und zugleich vervollkommnet sich die Technik, und eine große Menge von bestimmten Motiven sowohl als von technischen Mitteln oder Kunstgriffen führt den Künstler seit seinem römischen Aufenthalt auf seine Höhe. Die

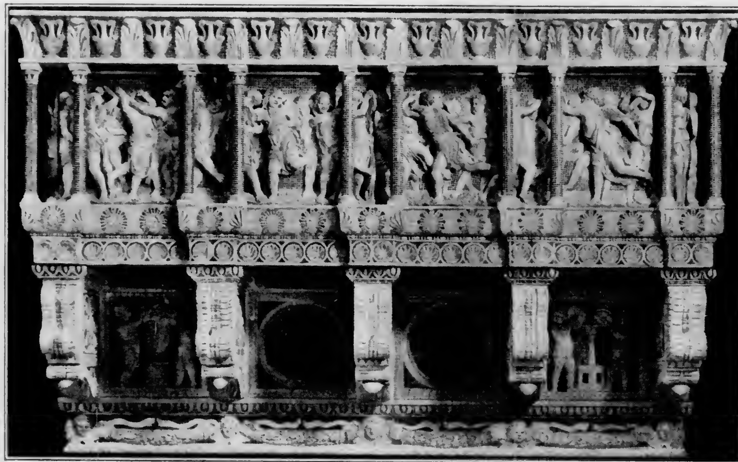


Abb. 99. Cantoria, von Donatello. Florenz, Dommuseum.

Aufträge drängen sich, ein Werk folgt auf das andere, er ist genötigt, Gehilfen anzunehmen und manches den besseren ganz zu überlassen. Seine Kunst wächst in die Breite. Wir wollen zwei bedeutende Werke, eigentlich Gruppen von Einzelwerken, daraus hervorheben, weil sie uns am deutlichsten seine ganz neuen Seiten zeigen.

Das eine ist die eine der beiden Sängertribünen (cantorie), die sich seit 1441 im Dom zu Florenz über den beiden Sakristeitüren unter der Kuppel befanden. Donatello hatte den Auftrag zu der seinen 1434 erhalten. Das Gegenstück, die Tribüne des Luca della Robbia, war schon seit 1431 in Arbeit. Beide Kanzeln ruhen auf Konsolen und sind außen mit den berühmten Marmorreliefs singender, tanzender und musizierender Kinder geschmückt, die (jetzt im Museum des Doms; Abb. 99 u. 100) zum Vergleiche der beiden Künstler auffordern. Der Aufbau der Kanzeln ist ähnlich. Die Figuren behandelt Donatello auf der Hauptfläche als einen zusammenhängenden Fries hinter gekuppelten, goldverzierten Säulchen. Bei Luca sind es einzelne Reliefbilder, im ganzen zehn, innerhalb einer antikisierenden Einrahmung. Die Reliefs gehören einer Richtung und, fast könnte man sagen, derselben Schule an, denn der jüngere Luca steht hier unter Donatellos Einfluß. Und doch wie verschieden sind sie! Donatello zunächst



Abb. 100. Cantoria, von Luca della Robbia. Florenz, Dommuseum.

hat die Ausführung ganz skizzenhaft gelassen, was mit Rücksicht auf den hohen und mäßig beleuchteten Aufstellungsort wohlgetan war, während der vollendete Marmorkünstler Luca sich nichts erlassen hat an der sorgfältigsten Technik, wodurch diese weich und naturwahr ausgeführten Figuren nun in der Nahesicht denen des Donatello überlegen erscheinen. Der Erfindung nach sind wohl Donatellos Reliefs mannigfaltiger, sie sind ganz besonders reich an Bewegungen und natürlichen, derben, schalkhaften Zügen, die das jüngere Alter dieser Putten nahe legt, wenn der Beobachtende, wie wir es an Donatello sehen, für dergleichen Sinn hat. Dafür sind aber Lucas Reliefs edler und schöner und in ihrer maßvollen und doch charakteristischen Erscheinung, wobei die Ausführung den geistigen Inhalt ganz zu decken scheint, den besten griechischen Reliefs, als eine neue und andere Art, ebenbürtig. Neben der Welt der kleinen Kinder gelingt Luca ganz hervorragend der — körperlich und geistig — verschlossene und doch vielsagende Ausdruck des Übergangsalters (Abb. 101), und das gerade konnte er von Donatello lernen, z. B. an dessen Reliefbüste des kleinen Johannes (im Bargello). Alle sind übrigens als Engel gedacht, ob geflügelt oder nicht, denn sie stehen auf Wolken. Mit diesen kräftigen, mageren Körpern und den nicht sehr klug aussehenden, aber anziehenden Gesichtern arbeitet bekanntlich die neuere Plastik, namentlich der Franzosen, mit Vorliebe weiter. Sie haben als Typen etwas

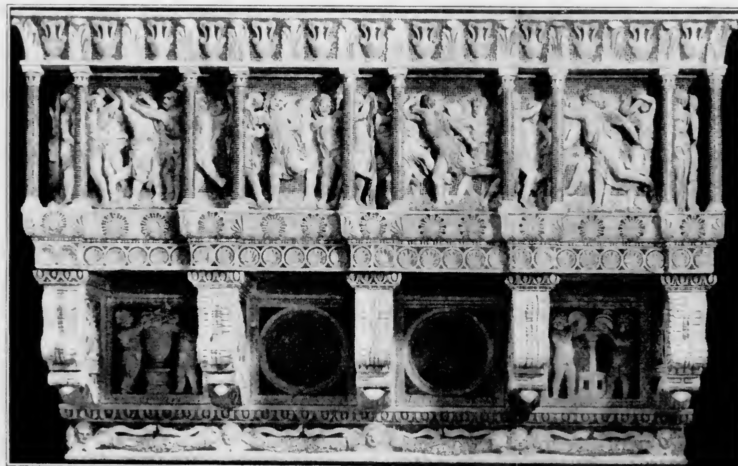


Abb. 99. Cantoria, von Donatello. Florenz, Dommuseum.

Aufträge drängen sich, ein Werk folgt auf das andere, er ist genötigt, Gehilfen anzunehmen und manches den besseren ganz zu überlassen. Seine Kunst wächst in die Breite. Wir wollen zwei bedeutende Werke, eigentlich Gruppen von Einzelwerken, daraus hervorheben, weil sie uns am deutlichsten seine ganz neuen Seiten zeigen.

Das eine ist die eine der beiden Sängertribünen (cantorie), die sich seit 1441 im Dom zu Florenz über den beiden Sakristeitüren unter der Kuppel befanden. Donatello hatte den Auftrag zu der seinen 1434 erhalten. Das Gegenstück, die Tribüne des Luca della Robbia, war schon seit 1431 in Arbeit. Beide Kanzeln ruhen auf Konsolen und sind außen mit den berühmten Marmorreliefs singender, tanzender und musizierender Kinder geschmückt, die (jetzt im Museum des Doms; Abb. 99 u. 100) zum Vergleiche der beiden Künstler auffordern. Der Aufbau der Kanzeln ist ähnlich. Die Figuren behandelt Donatello auf der Hauptfläche als einen zusammenhängenden Fries hinter gekuppelten, goldverzierten Säulchen. Bei Luca sind es einzelne Reliefbilder, im ganzen zehn, innerhalb einer antikisierenden Einrahmung. Die Reliefs gehören einer Richtung und, fast könnte man sagen, derselben Schule an, denn der jüngere Luca steht hier unter Donatellos Einfluß. Und doch wie verschieden sind sie! Donatello zunächst

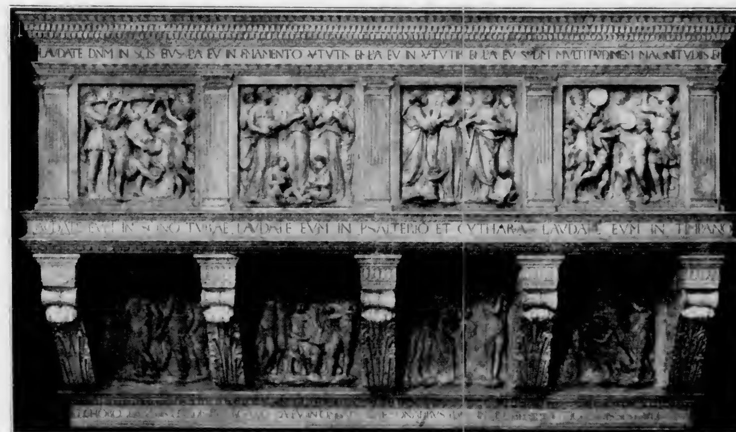


Abb. 100. Cantoria, von Luca della Robbia. Florenz, Dommuseum.

hat die Ausführung ganz skizzenhaft gelassen, was mit Rücksicht auf den hohen und mäßig beleuchteten Aufstellungsort wohlgetan war, während der vollendete Marmorkünstler Luca sich nichts erlassen hat an der sorgfältigsten Technik, wodurch diese weich und naturwahr ausgeführten Figuren nun in der Nahesicht denen des Donatello überlegen erscheinen. Der Erfindung nach sind wohl Donatellos Reliefs mannigfaltiger, sie sind ganz besonders reich an Bewegungen und natürlichen, derben, schalkhaften Zügen, die das jüngere Alter dieser Putten nahe legt, wenn der Beobachtende, wie wir es an Donatello sehen, für dergleichen Sinn hat. Dafür sind aber Lucas Reliefs edler und schöner und in ihrer maßvollen und doch charakteristischen Erscheinung, wobei die Ausführung den geistigen Inhalt ganz zu decken scheint, den besten griechischen Reliefs, als eine neue und andere Art, ebenbürtig. Neben der Welt der kleinen Kinder gelingt Luca ganz hervorragend der — körperlich und geistig — verschlossene und doch vielsagende Ausdruck des Übergangsalters (Abb. 101), und das gerade konnte er von Donatello lernen, z. B. an dessen Reliefbüste des kleinen Johannes (im Bargello). Alle sind übrigens als Engel gedacht, ob geflügelt oder nicht, denn sie stehen auf Wolken. Mit diesen kräftigen, mageren Körpern und den nicht sehr klug aussehenden, aber anziehenden Gesichtern arbeitet bekanntlich die neuere Plastik, namentlich der Franzosen, mit Vorliebe weiter. Sie haben als Typen etwas



Abb. 101. Seitenrelief der Cantoria, von Luca della Robbia.

allgemeingültiges, und man wird sie doch nicht leicht verwechseln mit antiken Skulpturen. Den Weg zu dieser Art von Natur haben zuerst die großen florentinischen Realisten gezeigt, und Donatello muß als der eigentliche Finder gelten.

Das andere Hauptwerk Donatellos führt uns nach Padua, wo er, wahrscheinlich von dem verbannten Palla Strozzi gerufen, seit 1443 den Ausbau der Tribuna des Santo (S. Antonio) übernahm und die Errichtung eines Hochaltars, sowie dessen Ausstattung mit einer größeren Anzahl von Freistatuen und Reliefs, und zwar in dem Material, das er immer mehr als das seiner Art zusagende beherrschen lernte, der Bronze. Der schon 1450 geweihte Altar wurde später zerstückelt und ist seit 1895 aus den noch erreichbaren Bestandteilen schlecht und recht wiederhergestellt. Die einzelnen Stücke sind der Ausführung nach und sogar im Modell von sehr verschiedenem Werte. Am hervorragendsten sind vier breite, niedrige Tafeln mit „Wundern des Antonius" in vielen Figuren von dramatisch bewegter Haltung, mit reicher Architektur im Hintergrunde, alles vorzüglich klar komponiert und in ganz flachem, scharfem Relief ausgeprägt. Ernste Gesichter und lebhafte Gebärden, zahlreiche aus dem Leben genommene Motive, namentlich an den Kindergestalten das Staunen, die ängstliche Spannung, ein in den Mund gesteckter Finger, eine angebissene Bretzel und ähnliches, was später bei Mantegna und andern wieder erscheint, zeigen hier Donatellos immer neue, ertragreiche Beobachtung in ihrem eigensten Elemente und gleichsam an der Ursprungsquelle.*) Von den zehn musizierenden, kurzgeschürzten

*) Zwei dieser Reliefs sind jetzt vorne am Altar angebracht, zwei auf der Rück-



Abb. 102 u. 103. Musizierende Engel, von Donatello. Padua, S. Antonio.

Kinderengeln auf schmalen, hohen Tafeln (Abb. 102 u. 103) sind einzelne geringer, andere besser, alle lebendig aufgefaßt, und einzelne Motive, z. B. die über den Bildrand gelegten Flügel, kehren ebenfalls bei Mantegna und bei florentinischen Malern wieder. Hier sehen wir auch schon auf einer Bronzetafel das Vorbild für die „Pietà" Giovanni Bellinis und anderer Oberitaliener, den sitzenden Christus in der Grabkammer, mit Engeln von der Art jener Musikengel (Abb. 104).

Donatello ist unerschöpflich in kleinen selbständigen Motiven, die über den Inhalt des dargestellten Gegenstandes hinausweisen und dadurch diesen dem Sinne des Beschauers nahe bringen. So wenn auf dem Gesims eines Tabernakels mit der Verkündigung in Stein, das die Cavalcanti wohl nicht lange vor 1430 stifteten (Abb. 105), zwei Engelpaare in Terracotta stehen (ein drittes war für die Mitte bestimmt) und bei dem einen der eine Kinderengel seinen Arm um den Leib des andern legt, damit dieser nicht schwindlig werde (Abb. 106). Die folgenden, auch hier wieder in erster Linie Mantegna, haben sich dergleichen gemerkt, und an der Hand solcher Äußerlichkeiten ist dann die Kunst des 15. Jahrhunderts der Natur immer näher gekommen.

Aber Donatellos Erfindung ist noch nicht zu Ende. Das Altertum

seite viel zu hoch und beinahe im Dunkel, unterhalb dieser eine meisterhafte, höchst bewegte „Grablegung Christi" in bemaltem Stuck. Auf der Vorderseite finden wir unterhalb jener zwei breiten Tafeln das hier abgebildete Bronzerelief einer Pietà (das andere oben, zwischen den Antoniusreliefs, ist unecht), neben dem beiderseits je sechs ganz schmale Tafeln mit Engeln eingelassen sind, die beiden äußersten Flötenbläser an den Ecken unecht. Oben außer dem Crucifixus noch fünf unterlebensgroße Freifiguren.



Abb. 101. Seitenrelief der Cantoria, von Luca della Robbia.

allgemeingültiges, und man wird sie doch nicht leicht verwechseln mit antiken Skulpturen. Den Weg zu dieser Art von Natur haben zuerst die großen florentinischen Realisten gezeigt, und Donatello muß als der eigentliche Finder gelten.

Das andere Hauptwerk Donatellos führt uns nach Padua, wo er, wahrscheinlich von dem verbannten Palla Strozzi gerufen, seit 1443 den Ausbau der Tribuna des Santo (S. Antonio) übernahm und die Errichtung eines Hochaltars, sowie dessen Ausstattung mit einer größeren Anzahl von Freistatuen und Reliefs, und zwar in dem Material, das er immer mehr als das seiner Art zusagende beherrschen lernte, der Bronze. Der schon 1450 geweihte Altar wurde später zerstückelt und ist seit 1895 aus den noch erreichbaren Bestandteilen schlecht und recht wiederhergestellt. Die einzelnen Stücke sind der Ausführung nach und sogar im Modell von sehr verschiedenem Werte. Am hervorragendsten sind vier breite, niedrige Tafeln mit „Wundern des Antonius“ in vielen Figuren von dramatisch bewegter Haltung, mit reicher Architektur im Hintergrunde, alles vorzüglich klar komponiert und in ganz flachem, scharfem Relief ausgeprägt. Ernste Gesichter und lebhafte Gebärden, zahlreiche aus dem Leben genommene Motive, namentlich an den Kindergestalten das Staunen, die ängstliche Spannung, ein in den Mund gesteckter Finger, eine angebissene Bretzel und ähnliches, was später bei Mantegna und andern wieder erscheint, zeigen hier Donatellos immer neue, ertragreiche Beobachtung in ihrem eigensten Elemente und gleichsam an der Ursprungsquelle.*) Von den zehn musizierenden, kurzgeschürzten

Kinderengeln auf schmalen, hohen Tafeln (Abb. 102 u. 103) sind einzelne geringer, andere besser, alle lebendig aufgefaßt, und einzelne Motive, z. B. die über den Bildrand gelegten Flügel, kehren ebenfalls bei Mantegna und bei florentinischen Malern wieder. Hier sehen wir auch schon auf einer Bronzetafel das Vorbild für die „Pietà“ Giovanni Bellinis und anderer Oberitaliener, den sitzenden Christus in der Grabkammer, mit Engeln von der Art jener Musikengel (Abb. 104).



Abb. 102 u. 103. Musizierende Engel, von Donatello. Padua, S. Antonio.

Donatello ist unerschöpflich in kleinen selbständigen Motiven, die über den Inhalt des dargestellten Gegenstandes hinausweisen und dadurch diesen dem Sinne des Beschauers nahe bringen. So wenn auf dem Gesims eines Tabernakels mit der Verkündigung in Stein, das die Cavalcanti wohl nicht lange vor 1430 stifteten (Abb. 105), zwei Engelpaare in Terracotta stehen (ein drittes war für die Mitte bestimmt) und bei dem einen der eine Kinderengel seinen Arm um den Leib des andern legt, damit dieser nicht schwindlig werde (Abb. 106). Die folgenden, auch hier wieder in erster Linie Mantegna, haben sich dergleichen gemerkt, und an der Hand solcher Äußerlichkeiten ist dann die Kunst des 15. Jahrhunderts der Natur immer näher gekommen.

Aber Donatellos Erfindung ist noch nicht zu Ende. Das Altertum

*) Zwei dieser Reliefs sind jetzt vorne am Altar angebracht, zwei auf der Rückseite viel zu hoch und beinahe im Dunkel, unterhalb dieser eine meisterhafte, höchst bewegte „Grablegung Christi“ in bemaltem Stuck. Auf der Vorderseite finden wir unterhalb jener zwei breiten Tafeln das hier abgebildete Bronzerelief einer Pietà (das andere oben, zwischen den Antoniusreliefs, ist unecht), neben dem beiderseits je sechs ganz schmale Tafeln mit Engeln eingelassen sind, die beiden äußersten Flötenbläser an den Ecken unecht. Oben außer dem Crucifixus noch fünf unterlebensgroße Freifiguren.

bis in die späte Römerzeit kannte die Reiterstatue als höchsten monumentalen Ausdruck der kriegerischen oder überhaupt fürstlichen Persönlichkeit. Im Mittelalter hatte man nur bescheidene Stufen wieder erreicht, in größerem Maßstabe im Norden (man denke an den sogenannten Konrad III. im Dom



Abb. 104. Christus in der Grabkammer, von Donatello. Padua, S. Antonio.

zu Bamberg), in Italien nur in weniger wirksamen Zutaten, wie in den Reitern über den Sarkophagen der Scaliger in Verona oder dem heiligen Martin in Lucca (S. 32). Donatello hat die Aufgabe zuerst in ihrem ganzen Umfange gelöst und zwar in Padua, wohin er für die Arbeiten im Santo berufen war und wo er nun zugleich das Bronzestandbild eines gewaltigen Reiters mit dem Kommandostab in der Rechten geschaffen hat

(Abb. 107). Erasmo dei Narni, genannt die „gefleckte Katze" (gatta melata), mag als Condottiere den Venezianern noch soviel wert gewesen sein; gesetzt haben sie ihm aber, wie wir jetzt wissen, das Denkmal dennoch nicht, sondern sein Sohn hat es mit 1250 Golddukaten bezahlen müssen, und die Republik hat nur den Platz dazu geschenkt in der Stadt, wo ihr



Abb. 105. Die Verkündigung. Tabernakel von Donatello. Florenz, S. Croce.

ehemaliger Söldnerführer zuletzt lebte und 1443 — gerade als Donatello hinkam — gestorben war. Das Denkmal wurde 1450 in Guß und Ziselierung vollendet und 1453 auf einem Steinsockel vor der Kirche S. Antonio aufgestellt. Es ist das erste wahre Reiterstandbild der neuen Zeit, und es ist nur noch von dem vierzig Jahre jüngeren Colleoni Andreas del Verrocchio übertroffen worden. Aufgaben der Porträtskulptur, in solcher Vollständigkeit

bis in die späte Römerzeit kannte die Reiterstatue als höchsten monumentalen Ausdruck der kriegerischen oder überhaupt fürstlichen Persönlichkeit. Im Mittelalter hatte man nur bescheidene Stufen wieder erreicht, in größerem Maßstabe im Norden (man denke an den sogenannten Konrad III. im Dom



Abb. 104. Christus in der Grabkammer, von Donatello. Padua, S. Antonio.

zu Bamberg), in Italien nur in weniger wirksamen Zutaten, wie in den Reitern über den Sarkophagen der Scaliger in Verona oder dem heiligen Martin in Lucca (S. 32). Donatello hat die Aufgabe zuerst in ihrem ganzen Umfange gelöst und zwar in Padua, wohin er für die Arbeiten im Santo berufen war und wo er nun zugleich das Bronzestandbild eines gewaltigen Reiters mit dem Kommandostab in der Rechten geschaffen hat

(Abb. 107). Erasmo dei Narni, genannt die „gefleckte Katze“ (gatta melata), mag als Condottiere den Venezianern noch soviel wert gewesen sein: gesetzt haben sie ihm aber, wie wir jetzt wissen, das Denkmal dennoch nicht, sondern sein Sohn hat es mit 1250 Golddukaten bezahlen müssen, und die Republik hat nur den Platz dazu geschenkt in der Stadt, wo ihr



Abb. 105. Die Verkündigung. Tabernakel von Donatello. Florenz, S. Croce.

ehemaliger Söldnerführer zuletzt lebte und 1443 — gerade als Donatello hinkam — gestorben war. Das Denkmal wurde 1450 in Guß und Ziselierung vollendet und 1453 auf einem Steinsockel vor der Kirche S. Antonio aufgestellt. Es ist das erste wahre Reiterstandbild der neuen Zeit, und es ist nur noch von dem vierzig Jahre jüngeren Colleoni Andreas del Verrocchio übertroffen worden. Aufgaben der Porträtskulptur, in solcher Vollständigkeit

und mit solchem Aufwande von Mitteln ausgeführt, gehören in dieser guten Zeit noch zu den Seltenheiten. Ferrara bekam zwar, wie wir später sehen werden, schon 1451 eine Reiterstatue, und auch Donatello sollte noch den Markgrafen Lodovico von Mantua und ebenfalls Borso von Ferrara in Modena hoch zu Roß darstellen. Aber es kam nicht dazu. Man hatte einstweilen besseres zu tun. Man schmückte die Kirchen und die öffentlichen Bauwerke außen und innen und wählte dazu die Gegenstände nach der Bestimmung, die sie haben sollten, oder nach dem Anlaß der Stiftung, und der einzelne begnügte sich mit dem einfachen Ruhme eines freigebigen, kunstsinnigen Stifters. Für das persönliche Andenken genügten, abgesehen von dem Grabmal, worin man schon bald etwas höher griff, noch bescheidenere Formen.



Abb. 106. Engelpaar aus Terracotta von dem Tabernakel Abb. 105.

Hierher gehört das Porträtbildnis, selten als Statue gegeben, gewöhnlich als Büste von Bronze, Ton oder Marmor. Donatello ist der Urheber dieser neuen Kunst. Ghiberti hatte noch nichts davon. In den Köpfen der Knabenjünglinge auf den Reliefs von Luca della Robbia spricht sich schon der Sinn dafür aus. Bei Donatello wurden wir daran erinnert durch die ganz neue Verwendung von Porträtzügen an Statuen von Heiligen. Eine merkwürdige Probe davon ist der sogenannte Poggio Bracciolini im linken Seitenschiff des Doms. Als eigentliches Porträt ist von unerbittlicher Charakteristik die häßliche, scharfe bemalte Tonbüste des mageren alten Uzano*) im Bargello (Abb. 108). Ihre Benennung ist unsicher; sie selbst mit neueren Kritikern dem Donatello abzusprechen sehen wir keinen hinreichenden Grund. Ähnliche Büsten (Southkensington und Berlin) stellen eine unbekannte Frau und Johannes den Täufer dar. Donatello liebte diese Technik, er hat sie auch sonst bei Reliefs mit Madonnen

*) Oder Uzzano. In der Schreibung der Eigennamen mit einem oder mit zwei Konsonanten herrscht bei den Italienern noch lange Zeit hindurch Schwanken. Hier und immer ist die nach Prüfung richtigere Form gegeben.

und heiligen Geschichten kleineren Umfanges angewandt. Die Feinheiten des ersten Entwurfs blieben dauernd erhalten, anstatt im Bronzeguß abgeschwächt herauszukommen. Eine Bronzebüste Lodovicos von Mantua (Berlin Nr. 40) um 1450 geht ebenfalls auf Donatello zurück. Bei anderen Werken dieser Art ist es zweifelhaft, ob sie ihm oder einem Schüler gehören. Denn



Abb. 107. Gattamelata, von Donatello. Padua.

die Produktion in seiner Werkstätte und auf seine Anregung hin hat während der letzten Jahrzehnte seines Lebens ganz außerordentlich an Umfang zugenommen. Das Gebiet der florentinischen Porträtskulptur wird uns gleich noch einmal beschäftigen im Zusammenhange mit dem nächsten Geschlecht von Bildhauern, die nach der Mitte dieses Jahrhunderts zuerst selbständig auftreten. Sie sind alle von Donatello beeinflußt, wenn auch nicht

und mit solchem Aufwande von Mitteln ausgeführt, gehören in dieser guten Zeit noch zu den Seltenheiten. Ferrara bekam zwar, wie wir später sehen werden, schon 1451 eine Reiterstatue, und auch Donatello sollte noch den Markgrafen Lodovico von Mantua und ebenfalls Borso von Ferrara in Modena hoch zu Roß darstellen. Aber es kam nicht dazu. Man hatte einstweilen besseres zu tun. Man schmückte die Kirchen und die öffentlichen Bauwerke außen und innen und wählte dazu die Gegenstände nach der Bestimmung, die sie haben sollten, oder nach dem Anlaß der Stiftung, und der einzelne begnügte sich mit dem einfachen Ruhme eines freigebigen, kunstsinnigen Stifters. Für das persönliche Andenken genügten, abgesehen von dem Grabmal, worin man schon bald etwas höher griff, noch bescheidenere Formen.



Abb. 106. Engelpaar aus Terracotta von dem Tabernakel Abb. 105.

Hierher gehört das Porträtbildnis, selten als Statue gegeben, gewöhnlich als Büste von Bronze, Ton oder Marmor. Donatello ist der Urheber dieser neuen Kunst. Ghiberti hatte noch nichts davon. In den Köpfen der Knabenjünglinge auf den Reliefs von Luca della Robbia spricht sich schon der Sinn dafür aus. Bei Donatello wurden wir daran erinnert durch die ganz neue Verwendung von Porträtzügen an Statuen von Heiligen. Eine merkwürdige Probe davon ist der sogenannte Poggio Bracciolini im linken Seitenschiff des Doms. Als eigentliches Porträt ist von unerbittlicher Charakteristik die häßliche, scharfe bemalte Tonbüste des mageren alten Uzano*) im Bargello (Abb. 108). Ihre Benennung ist unsicher; sie selbst mit neueren Kritikern dem Donatello abzusprechen sehen wir keinen hinreichenden Grund. Ähnliche Büsten (Southkensington und Berlin) stellen eine unbekannte Frau und Johannes den Täufer dar. Donatello liebte diese Technik, er hat sie auch sonst bei Reliefs mit Madonnen

*) Oder Uzzano. In der Schreibung der Eigennamen mit einem oder mit zwei Konsonanten herrscht bei den Italienern noch lange Zeit hindurch Schwanken. Hier und immer ist die nach Prüfung richtigere Form gegeben.

und heiligen Geschichten kleineren Umfanges angewandt. Die Feinheiten des ersten Entwurfs blieben dauernd erhalten, anstatt im Bronzeguß abgeschwächt herauszukommen. Eine Bronzebüste Lodovicos von Mantua (Berlin Nr. 40) um 1450 geht ebenfalls auf Donatello zurück. Bei anderen Werken dieser Art ist es zweifelhaft, ob sie ihm oder einem Schüler gehören. Denn



Abb. 107. Gattamelata, von Donatello. Padua.

die Produktion in seiner Werkstätte und auf seine Anregung hin hat während der letzten Jahrzehnte seines Lebens ganz außerordentlich an Umfang zugenommen. Das Gebiet der florentinischen Porträtskulptur wird uns gleich noch einmal beschäftigen im Zusammenhange mit dem nächsten Geschlecht von Bildhauern, die nach der Mitte dieses Jahrhunderts zuerst selbständig auftreten. Sie sind alle von Donatello beeinflußt, wenn auch nicht

alle im eigentlichen Sinne seine Schüler gewesen sind, sondern viele von ihnen nach anderer Seite hin vielmehr einem anderen näher stehen: Luca della Robbia.

Aber ehe wir uns diesem zuwenden, muß noch darauf hingewiesen werden, daß mit den bisher erwähnten Werken Donatellos wohl die wichtigsten Seiten seiner Kunst bezeichnet sind, seine Tätigkeit aber in ihrem Umfange auch nicht annähernd umschrieben werden konnte. Sein Einfluß reicht weiter als der irgend eines anderen Bildhauers bis auf Michelangelo, und bei seinen vielen Gedanken und Entwürfen mußte er mehr als ein anderer sich fremder Hilfe zur Ausführung bedienen. So ist uns auch, je weiter ihn sein Leben führt, desto weniger von ihm rein, ganz persönlich, erhalten. Aber auch da verlohnt es sich noch, ihm nachzugehen.



Abb. 108. Niccolò da Uzano (?), von Donatello. Florenz, Bargello.

Wir betreten nun noch einmal die historische Stätte, die für die ersten Medizeer und ihre Künstlerfreunde Brunelleschi und Donatello gleich denkwürdig ist.

Giovanni der Ältere hatte die Sakristei erbauen lassen (S. 134), er ruht darin unterhalb des großen Marmortisches in der Mitte mit seiner Gattin in einer einfachen Grablade, nicht von Donatello selbst, sondern vielleicht von Buggiano. Sein Sohn Cosimo wurde 1464 in der Kirche unter der Kuppel beigesetzt; die ebenfalls einfache Grabplatte hatte Verrocchio gemacht etwa um die Zeit, als Donatello starb, der nun selbst neben seinem Gönner Cosimo bestattet wurde. Bald darnach ließ Lorenzo der Prächtige, wieder durch Verrocchio, ein Grabdenkmal für seinen Vater Piero († 1469) und dessen Bruder Giovanni († 1463) errichten, das sich ursprünglich in einer benachbarten Kapelle befand, jetzt aber in der Alten Sakristei innerhalb einer umrahmten Wandnische steht; 1472 war es fertig (Abb. 109). Ein roter Porphyrsarkophag mit reichem Bronzeornament auf einem Marmorsockel, immer noch einfach als Monu-

ment eines Hauses von beinahe souveränem Range und im Vergleich zu den Prachtgräbern anderer vornehmer Männer in Florenz, aber großartig entworfen und technisch vollendet, das echte Werk eines Goldschmied-Bildhauers. — Hier nun in dieser Alten Sakristei hat Donatello beinahe alles, was zur Ausstattung gehört, geschaffen seit seiner Rückkehr aus Rom und ehe er nach Padua ging: die Medaillons mit Geschichten des Täufers Johannes in den Zwickeln und mit den Evangelisten in den Lünetten, alles bescheiden in Stuck und einst farbig, jetzt leider übertüncht, sodann über den zwei hinteren Türen je zwei Heilige, ebenfalls in Stuck auf farbigem Grunde. Endlich die streng eingeteilte Flügeltür von Bronze, mit je zwei Heiligen in flachem Relief auf jedem Felde, und die Tonbüste des Laurentius auf einem Schrank. Dagegen sind die zwei viereckigen Bronzekanzeln auf Marmorsäulen in der Kirche S. Lorenzo späte Arbeiten seiner Werkstatt. Sie zeigen wilde Szenen aus der Passion von höchstem Leben in ganz flüchtig behandeltem Relief, zum teil vortrefflich erfunden und komponiert, dazu Friese mit Kinderdarstellungen (Abb. 110). Schülerhände haben bei der Ausführung viel verdorben, und auch die ganze spätere Einfügung und Anordnung der Reliefs beeinträchtigt ihren Eindruck. Aber alle diese Platten sind doch, rein äußerlich genommen, noch ein wichtiges Zeugnis dafür, wie weit dieser Riesengeist unter den Plastikern alle die anderen unter seinen Zeitgenossen überragte.

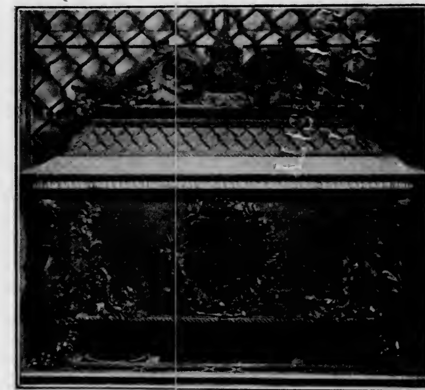


Abb. 109. Medizeersarkophag, von Verrocchio. Alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.

Damit die Skulptur des neuen Stils die allgemeine Formgebung des 14. Jahrhunderts überwand und den unmittelbaren Weg zur Natur im einzelnen von sich aus wiederfand, bedurfte es eines Künstlers wie Donatello, der mit offenen Augen und scharfem Blick losging auf das Charakteristische

alle im eigentlichen Sinne seine Schüler gewesen sind, sondern viele von ihnen nach anderer Seite hin vielmehr einem anderen näher stehen: Luca della Robbia.

Aber ehe wir uns diesem zuwenden, muß noch darauf hingewiesen werden, daß mit den bisher erwähnten Werken Donatellos wohl die wichtigsten Seiten seiner Kunst bezeichnet sind, seine Tätigkeit aber in ihrem Umfange auch nicht annähernd umschrieben werden konnte. Sein Einfluß reicht weiter als der irgend eines anderen Bildhauers bis auf Michelangelo, und bei seinen vielen Gedanken und Entwürfen mußte er mehr als ein anderer sich fremder Hilfe zur Ausführung bedienen. So ist uns auch, je weiter ihn sein Leben führt, desto weniger von ihm rein, ganz persönlich, erhalten. Aber auch da verlohnt es sich noch, ihm nachzugehen.



Abb. 108. Niccolò da Uzano (?), von Donatello. Florenz, Bargello.

Wir betreten nun noch einmal die historische Stätte, die für die ersten Medizeer und ihre Künstlerfreunde Brunelleschi und Donatello gleich denkwürdig ist.

Giovanni der Ältere hatte die Sakristei erbauen lassen (S. 134), er ruht darin unterhalb des großen Marmortisches in der Mitte mit seiner Gattin in einer einfachen Grablade, nicht von Donatello selbst, sondern vielleicht von Buggiano. Sein Sohn Cosimo wurde 1464 in der Kirche unter der Kuppel beigesetzt; die ebenfalls einfache Grabplatte hatte Verrocchio gemacht etwa um die Zeit, als Donatello starb, der nun selbst neben seinem Gönner Cosimo bestattet wurde. Bald darnach ließ Lorenzo der Prächtige, wieder durch Verrocchio, ein Grabdenkmal für seinen Vater Piero († 1469) und dessen Bruder Giovanni († 1463) errichten, das sich ursprünglich in einer benachbarten Kapelle befand, jetzt aber in der Alten Sakristei innerhalb einer umrahmten Wandnische steht: 1472 war es fertig (Abb. 109). Ein roter Porphyrsarkophag mit reichem Bronzeornament auf einem Marmorsockel, immer noch einfach als Monument eines Hauses von beinahe souveränem Range und im Vergleich zu den Prachtgräbern anderer vornehmer Männer in Florenz, aber großartig entworfen und technisch vollendet, das echte Werk eines Goldschmied-Bildhauers. — Hier nun in dieser Alten Sakristei hat Donatello beinahe alles, was zur Ausstattung gehört, geschaffen seit seiner Rückkehr aus Rom und ehe er nach Padua ging: die Medaillons mit Geschichten des Täufers Johannes in den Zwickeln und mit den Evangelisten in den Lünetten, alles bescheiden in Stuck und einst farbig, jetzt leider übertüncht, sodann über den zwei hinteren Türen je zwei Heilige, ebenfalls in Stuck auf farbigem Grunde. Endlich die streng eingeteilte Flügeltür von Bronze, mit je zwei Heiligen in flachem Relief auf jedem Felde, und die Tonbüste des Laurentius auf einem Schrank. Dagegen sind die zwei viereckigen Bronzekanzeln auf Marmorsäulen in der Kirche S. Lorenzo späte Arbeiten seiner Werkstatt. Sie zeigen wilde Szenen aus der Passion von höchstem Leben in ganz flüchtig behandeltem Relief, zum teil vortrefflich erfunden und komponiert, dazu Friese mit Kinderdarstellungen (Abb. 110). Schülerhände haben bei der Ausführung viel verdorben, und auch die ganze spätere Einfügung und Anordnung der Reliefs beeinträchtigt ihren Eindruck. Aber alle diese Platten sind doch, rein äußerlich genommen, noch ein wichtiges Zeugnis dafür, wie weit dieser Riesengeist unter den Plastikern alle die anderen unter seinen Zeitgenossen überragte.

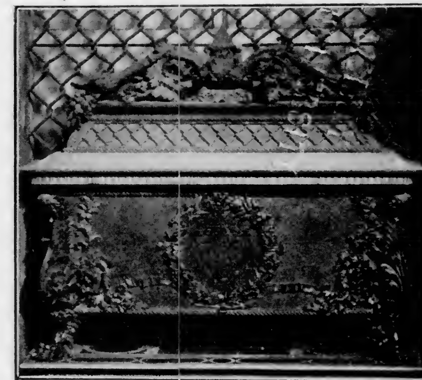


Abb. 109. Medizeersarkophag, von Verrocchio. Alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.

Damit die Skulptur des neuen Stils die allgemeine Formgebung des 14. Jahrhunderts überwand und den unmittelbaren Weg zur Natur im einzelnen von sich aus wiederfand, bedurfte es eines Künstlers wie Donatello, der mit offenen Augen und scharfem Blick losging auf das Charakteristische

am Menschen in den Körperformen und im geistigen Ausdrucke, unbekümmert um die Anforderungen einer höheren oder zarten Schönheit. Diese Einseitigkeit macht sich bei seinen Schülern unvorteilhaft geltend, weil sie die herben Formen nicht mit eigenem Leben erfüllen konnten. Hier bot ein ganz anders gearteter, wenig jüngerer Bildhauer Ersatz und heilsames Gegengewicht mit seinem hohen Schönheitsgefühl, das er bei einer übrigens viel engeren Begabung in frühreifer Entwickelung doch sehr entschieden selbst zum Ausdruck brachte und an die anderen weitergab: Luca della Robbia aus Florenz (1399—1482), ein einfacher Mann aus einer schlechten Handwerkerfamilie, über dessen äußeres Leben nichts weiter zu sagen ist, als daß er mit emsigem Fleiße seiner Arbeit oblag und so in einer großen Menge untereinander ähnlicher Werke gleichmäßig die Erscheinung einer einfachen, ruhigen, gegenständlichen Schönheit ausgedrückt hat. Wir sahen bereits, wie er als fertiger Künstler in den dreißiger Jahren in seinen Kinderdarstellungen für seine Sängertribüne (S. 179) einige kräftigere Züge von Donatello aufnahm. Aber er ist doch nicht von diesem ausgegangen. Er ist hervorgewachsen aus einer größeren Gruppe älterer Bildhauer, die — zeitlich neben Ghiberti — kleinere Werke von wenigen Figuren in Ton oder Stuck darstellten und darin in anspruchsloser Form und bei äußerlich bescheidener Ausführung einen natürlichen, oftmals lebendigen und dem Sinne des Volkes zusagenden Ausdruck trafen. Es sind zum großen Teile Madonnenreliefs, manchmal in dem Rahmen einer bestimmten Situation, z. B. der „Verkündigung“, die, für einen geringen Preis hergestellt, bald beliebte Gegenstände der häuslichen Andacht wurden und neben den Bildern der Maler in Toskana ein lange Zeit hindurch gepflegtes Gebiet einfacher und volkstümlicher Kunstübung begründen. Über den ganzen Reichtum dieser eigentümlichen kleinen Welt gewährt jetzt die Sammlung des Berliner Museums den bequemsten Überblick. Das Feierliche der älteren kirchlichen Malerei, die ernste Mutter Gottes mit dem segnenden, altklugen Christuskind, trat hier nicht so sehr hervor. Dafür fand das Naive, Anmutige, Liebreizende, sogar das Schalkhafte oder Neckische seine Stelle. Das natürliche Verhältnis einer einfachen bürgerlichen Mutter zu ihrem Kinde haben lange vor den Malern diese toskanischen Tonbildner gut ausgedrückt. Manchmal ist wohl auch der Charakter des Andachtbildes stärker betont, und dann wird die Madonna, namentlich in größeren Darstellungen dieser Art, von Engeln oder Heiligen umgeben, ernster aufgefaßt, und auch das Kind wieder mit segnender Gebärde gegeben, oder es wird, in einer ganz anderen Gruppierung, die Mutter knieend und das vor ihr liegende Kind anbetend dargestellt. Aber auch dann bringt gewöhnlich ein auf dem Ganzen ruhender Liebreiz oder die natürliche Anmut vieler Einzelheiten einen solchen Vorgang dem Beschauer menschlich näher, und dadurch unterscheidet sich ein solches Relief von dem strengen Andachtbilde der älteren Art.



Abb. 110. Relief von der linksseitigen (Evangelien-) Kanzel. Florenz, S. Lorenzo.

Auf diesem Boden ist die Kunst Lucas della Robbia gewachsen. Er selbst aber führt sie durch eine tiefere persönliche Begabung und durch seine höhere, künstlerische Art aus dem handwerksmäßigen und individuell noch wenig geschiedenen Betriebe empor, sowohl der Auffassung nach als auch namentlich in der Technik. Denn Luca ist ein sorgfältiger und fein fühlender Techniker, und zwar wählt er, wenn er in edlerem und beständigem Material ausführt, vorzugsweise — im Gegensatz zu Donatello — den Marmor wie an jenen Tribünenreliefs. In Marmor führte er auch bald nachher fünf Reliefs mit den Vertretern des „Unterrichts“ an der Nordseite des Campanile aus, im Anschluß an die hundert Jahre älteren Arbeiten des Andrea Pisano (1437—40). Am günstigsten zeigt er sich in der lebendigen Grammatikerschule (Abb. 111) und dem Spielmann Orpheus inmitten eines köstlichen Tierparadieses. Aber sein Ruhm oder wenigstens seine

am Menschen in den Körperformen und im geistigen Ausdrucke, unbekümmert um die Anforderungen einer höheren oder zarten Schönheit. Diese Einseitigkeit macht sich bei seinen Schülern unvorteilhaft geltend, weil sie die herben Formen nicht mit eigenem Leben erfüllen konnten. Hier bot ein ganz anders gearteter, wenig jüngerer Bildhauer Ersatz und heilsames Gegengewicht mit seinem hohen Schönheitsgefühl, das er bei einer übrigens viel engeren Begabung in frühreifer Entwickelung doch sehr entschieden selbst zum Ausdruck brachte und an die anderen weitergab: Luca della Robbia aus Florenz (1399—1482), ein einfacher Mann aus einer schlechten Handwerkerfamilie, über dessen äußeres Leben nichts weiter zu sagen ist, als daß er mit emsigem Fleiße seiner Arbeit oblag und so in einer großen Menge untereinander ähnlicher Werke gleichmäßig die Erscheinung einer einfachen, ruhigen, gegenständlichen Schönheit ausgedrückt hat. Wir sahen bereits, wie er als fertiger Künstler in den dreißiger Jahren in seinen Kinderdarstellungen für seine Sängertribüne (S. 179) einige kräftigere Züge von Donatello aufnahm. Aber er ist doch nicht von diesem ausgegangen. Er ist hervorgewachsen aus einer größeren Gruppe älterer Bildhauer, die — zeitlich neben Ghiberti — kleinere Werke von wenigen Figuren in Ton oder Stuck darstellten und darin in anspruchsloser Form und bei äußerlich bescheidener Ausführung einen natürlichen, oftmals lebendigen und dem Sinne des Volkes zusagenden Ausdruck trafen. Es sind zum großen Teile Madonnenreliefs, manchmal in dem Rahmen einer bestimmten Situation, z. B. der „Verkündigung", die, für einen geringen Preis hergestellt, bald beliebte Gegenstände der häuslichen Andacht wurden und neben den Bildern der Maler in Toskana ein lange Zeit hindurch gepflegtes Gebiet einfacher und volkstümlicher Kunstübung begründen. Über den ganzen Reichtum dieser eigentümlichen kleinen Welt gewährt jetzt die Sammlung des Berliner Museums den bequemsten Überblick. Das Feierliche der älteren kirchlichen Malerei, die ernste Mutter Gottes mit dem segnenden, altklugen Christuskind, trat hier nicht so sehr hervor. Dafür fand das Naive, Anmutige, Liebreizende, sogar das Schalkhafte oder Neckische seine Stelle. Das natürliche Verhältnis einer einfachen bürgerlichen Mutter zu ihrem Kinde haben lange vor den Malern diese toskanischen Tonbildner gut ausgedrückt. Manchmal ist wohl auch der Charakter des Andachtbildes stärker betont, und dann wird die Madonna, namentlich in größeren Darstellungen dieser Art, von Engeln oder Heiligen umgeben, ernster aufgefaßt, und auch das Kind wieder mit segnender Gebärde gegeben, oder es wird, in einer ganz anderen Gruppierung, die Mutter knieend und das vor ihr liegende Kind anbetend dargestellt. Aber auch dann bringt gewöhnlich ein auf dem Ganzen ruhender Liebreiz oder die natürliche Anmut vieler Einzelheiten einen solchen Vorgang dem Beschauer menschlich näher, und dadurch unterscheidet sich ein solches Relief von dem strengen Andachtbilde der älteren Art.



Abb. 110. Relief von der linksseitigen (Evangelien-) Kanzel. Florenz, S. Lorenzo.

Auf diesem Boden ist die Kunst Lucas della Robbia gewachsen. Er selbst aber führt sie durch eine tiefere persönliche Begabung und durch seine höhere, künstlerische Art aus dem handwerksmäßigen und individuell noch wenig geschiedenen Betriebe empor, sowohl der Auffassung nach als auch namentlich in der Technik. Denn Luca ist ein sorgfältiger und fein fühlender Techniker, und zwar wählt er, wenn er in edlerem und beständigem Material ausführt, vorzugsweise — im Gegensatz zu Donatello — den Marmor wie an jenen Tribünenreliefs. In Marmor führte er auch bald nachher fünf Reliefs mit den Vertretern des „Unterrichts" an der Nordseite des Campanile aus, im Anschluß an die hundert Jahre älteren Arbeiten des Andrea Pisano (1437—40). Am günstigsten zeigt er sich in der lebendigen Grammatikerschule (Abb. 111) und dem Spielmann Orpheus inmitten eines köstlichen Tierparadieses. Aber sein Ruhm oder wenigstens seine

größte Popularität haftete doch an den vielen reizvollen bemalten Tonreliefs, für die er eine Glasur erfand, die die frische Form möglichst wenig beeinträchtigte und, mit dem zarten Farbenauftrag in Brand verschmolzen, das ganze Werk fast so dauerhaft machte, wie wenn das Modell in Marmor oder Bronze übertragen worden wäre.

Ganz Toskana ist erfüllt von diesen „Robbiaarbeiten". Sie konnten schnell hergestellt werden und gaben einen billigen und in ihrem Farbenglanze



Abb. 111. Grammatikerschule. Relief von Luca della Robbia am Glockenturm in Florenz.

heitern Ersatz für Marmor und Bronze. Mancher Innenraum und manche Fassade einer Kirche, einer Kapelle oder eines Palastes erhalten durch sie ihren fröhlichen Charakter. Wir finden sie an Altären und Tabernakeln, als Füllungen in den Lünetten über Türen und Fenstern, als Friese an den Türpfosten und als freistehenden figürlichen Zierat an Grabmälern, Taufbecken oder Brunnen. Neben der rechteckigen und der oben abgerundeten Reliefstafel kommt auch schon früh das volle Rund (Tondo) vor, und diese Form wird später immer häufiger. Von Luca selbst geben die Cappella

Pazzi an S. Croce, die Lünetten über den Türen der beiden Domsakristeien und die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato hervorragende Beispiele. Lange über ein Jahrhundert und weit hinaus über die Schule der Robbia hat man in Mittelitalien in dieser Art dekoriert. Lucas Neffe Andrea († 1525) führte, zunächst unter dem Oheim, die Arbeit der Werkstatt weiter. Seine ersten selbständigen Arbeiten sind die köstlichen Wickelkinder am Findelhaus (Abb. 112). Dann wird er reicher und mannigfaltiger in den Aufgaben, beseelt von einem ganz besonderen Schönheitsgefühl, worin er an Fiesole erinnert. Später wird er wieder kräftiger und ist von Verrocchio beeinflußt. Er geht an Darstellungen größeren Umfangs und wendet mehr und stärkere Farben an. An ihn schließen sich wieder seine Söhne an, deren tüchtigster Giovanni († 1529) ist. Allmählich werden die Arbeiten ärmer und flacher im Ausdruck, greller in den Farben, nachlässiger in der Durchführung, unverhältnismäßig in ihren Bestandteilen. Das Beiwerk und die Fruchtschnüre werden zur Hauptsache, für das Figürliche reicht die Begabung nicht mehr aus. Zu dem allen kommt dann noch gelegentlich in den Figuren ein kirchlicher, strenger, ja asketischer Charakter, — Giovanni war mit Savonarola befreundet — und so haben sich diese oftmals äußerlich großen und anspruchsvollen Arbeiten allmählich sehr weit von der ursprünglichen Weise entfernt.



Abb. 112. Wickelkind, von Andrea della Robbia. Florenz, Findelhaus.

Luca selbst, zu dem wir nun zurückkehren, ist einfacher, aber frischer,

größte Popularität haftete doch an den vielen reizvollen bemalten Tonreliefs, für die er eine Glasur erfand, die die frische Form möglichst wenig beeinträchtigte und, mit dem zarten Farbenauftrag in Brand verschmolzen, das ganze Werk fast so dauerhaft machte, wie wenn das Modell in Marmor oder Bronze übertragen worden wäre.

Ganz Toskana ist erfüllt von diesen „Robbiaarbeiten". Sie konnten schnell hergestellt werden und gaben einen billigen und in ihrem Farbenglanze



Abb. 111. Grammatikerschule. Relief von Luca della Robbia am Glockenturm in Florenz.

heitern Ersatz für Marmor und Bronze. Mancher Innenraum und manche Fassade einer Kirche, einer Kapelle oder eines Palastes erhalten durch sie ihren fröhlichen Charakter. Wir finden sie an Altären und Tabernakeln, als Füllungen in den Lünetten über Türen und Fenstern, als Friese an den Türpfosten und als freistehenden figürlichen Zierat an Grabmälern, Taufbecken oder Brunnen. Neben der rechteckigen und der oben abgerundeten Reliefstafel kommt auch schon früh das volle Rund (Tondo) vor, und diese Form wird später immer häufiger. Von Luca selbst geben die Cappella

Pazzi an S. Croce, die Lünetten über den Türen der beiden Domsakristeien und die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato hervorragende Beispiele. Lange über ein Jahrhundert und weit hinaus über die Schule der Robbia hat man in Mittelitalien in dieser Art dekoriert. Lucas Neffe Andrea († 1525) führte, zunächst unter dem Oheim, die Arbeit der Werkstatt weiter. Seine ersten selbständigen Arbeiten sind die köstlichen Wickelkinder am Findelhaus (Abb. 112). Dann wird er reicher und mannigfaltiger in den Aufgaben, beseelt von einem ganz besonderen Schönheitsgefühl, worin er an Fiesole erinnert. Später wird er wieder kräftiger und ist von Verrocchio beeinflußt. Er geht an Darstellungen größeren Umfangs und wendet mehr und stärkere Farben an. An ihn schließen sich wieder seine Söhne an, deren tüchtigster Giovanni († 1529) ist. Allmählich werden die Arbeiten ärmer und flacher im Ausdruck, greller in den Farben, nachlässiger in der Durchführung, unverhältnismäßig in ihren Bestandteilen. Das Beiwerk und die Fruchtschnüre werden zur Hauptsache, für das Figürliche reicht die Begabung nicht mehr aus. Zu dem allen kommt dann noch gelegentlich in den Figuren ein kirchlicher, strenger, ja asketischer Charakter, — Giovanni war mit Savonarola befreundet — und so haben sich diese oftmals äußerlich großen und anspruchsvollen Arbeiten allmählich sehr weit von der ursprünglichen Weise entfernt.



Abb. 112. Wickelkind, von Andrea della Robbia. Florenz, Findelhaus.

Luca selbst, zu dem wir nun zurückkehren, ist einfacher, aber frischer,

sowohl äußerlich in Figuren, Formen und Farben, als in der Erfindung und im Ausdrucke. Er ist sanft, wie Ghiberti, und hat bisweilen, wie wir gesehen haben, etwas kräftiges von Donatello, was sich auch in manchen dieser Tonreliefs zeigt und diese schon für den ersten Blick als selbständige Arbeiten eines individuellen Künstlers auszeichnet. Aber auch übrigens unterscheiden sich Lucas Arbeiten und auch die besseren Andreas deutlich von denen der anderen. Lucas Begabung ist nicht energisch und groß und auch nicht umfassend, aber sein Talent ist innerhalb seiner Grenzen vollkommen. Und die höchste und für die folgende Geschichte wichtigste Leistung dieses Talents ist die einfache Mutter mit dem Kinde, naturwahr in der Form, deutlich im Ausdruck, anmutig beseelt und dazu durch die Linien ihrer Komposition als ein Kunstwerk von selbständiger Schönheit wirkend. Hier in diesem Motiv, das für die Maler der Folgezeit eine so große Bedeutung gewinnen sollte, ist Luca als der eigentlich Schaffende anzusehen, als der Grundlegende auf der Stufe des individuellen und selbständigen Schönen. Die frühesten dieser Madonnenreliefs gehören noch den zwanziger Jahren an.


Abb. 113. Madonna vor der Hecke, von Luca della Robbia. Florenz, Bargello.

Die Plastik geht oft der Malerei auch bei der Madonna, einem ihrer wichtigsten Gegenstände, voraus. Luca, der also schon sehr früh in dieser Art tätig gewesen ist, nimmt auch hier Einflüsse Donatellos in sich auf, der, wie wir gesehen haben, an dieser Gattung von Madonnendarstellungen einen hervorragenden Anteil hat.

Lucas Reliefmadonna unterscheidet sich von der seiner Nachfolger durch äußere Eigentümlichkeiten: sie und das Kind sind im Maßstabe größer gehalten als die umgebenden Engel, das stehende Kind hält sie natürlicher an ihrer linken Seite, nicht an der rechten wie bei Andrea, und unter oder


Abb. 114. Madonna mit Engeln, von Luca della Robbia. Florenz, Bargello.

neben ihr finden wir Wolken angedeutet, sogar bei der Halbfigur. Außerhalb Italiens findet sich ein reichliches Dutzend dieser Werke. Den vollsten Überblick gewährt aber immer noch die Sammlung des Bargello mit einer ganzen Reihe auserlesener Stücke, großer Hochreliefs auf blauem Grunde, zum teil von köstlichen farbigen Kränzen umgeben. Wir wählen als Beispiel der weltlichen Auffassung eine volle Figur vor einer grünen Wand, von der das Kind eine Blume bricht (Abb. 113), freundlich, aber mit einem Zuge von Hoheit, der Lucas Madonnen immer über das Spielende eines Genrebildes erhebt. Für das Andachtbild eine Lünette aus der abgebrochenen Kirche S. Pierino, eine Wolkenmadonna in halber Figur mit dem segnenden Kinde und zwei kleiner gebildeten anbetenden Engeln, früh und verhältnismäßig streng (1443; Abb. 114).

Luca hat auch, wie bemerkt, formell und technisch in seinem deutlichen und sicheren Relief, gewöhnlich von mittlerer Erhebung, von sich aus den richtigen Stil gefunden. Denn er war am wenigsten der Mann darnach, die Alten auf solche Erfordernisse hin zu studieren, und sein Relief dürfen wir als Stilform durchaus dem griechischen an die Seite stellen, wobei die tiefere Beseelung ganz außer Rechnung bleiben kann. Und es mag noch einmal bemerkt werden, daß man Luca, was man bei seinem Zusammenhange mit dem Handwerk leicht außer acht läßt, als selbständigen, erfindenden Künstler anzusehen hat. Das zeichnet ihn aus vor den etwas jüngeren Marmorbildhauern, die wir deshalb nur kurz als Gruppe zu betrachten haben.

sowohl äußerlich in Figuren, Formen und Farben, als in der Erfindung und im Ausdrucke. Er ist sanft, wie Ghiberti, und hat bisweilen, wie wir gesehen haben, etwas kräftiges von Donatello, was sich auch in manchen dieser Tonreliefs zeigt und diese schon für den ersten Blick als selbständige Arbeiten eines individuellen Künstlers auszeichnet. Aber auch übrigens unterscheiden sich Lucas Arbeiten und auch die besseren Andreas deutlich von denen der anderen. Lucas Begabung ist nicht energisch und groß und auch nicht umfassend, aber sein Talent ist innerhalb seiner Grenzen vollkommen. Und die höchste und für die folgende Geschichte wichtigste Leistung dieses Talents ist die einfache Mutter mit dem Kinde, naturwahr in der Form, deutlich im Ausdruck, anmutig beseelt und dazu durch die Linien ihrer Komposition als ein Kunstwerk von selbständiger Schönheit wirkend. Hier in diesem Motiv, das für die Maler der Folgezeit eine so große Bedeutung gewinnen sollte, ist Luca als der eigentlich Schaffende anzusehen, als der Grundlegende auf der Stufe des individuellen und selbständigen Schönen. Die frühesten dieser Madonnenreliefs gehören noch den zwanziger Jahren an.



Abb. 113. Madonna vor der Hecke, von Luca della Robbia. Florenz, Bargello.

Die Plastik geht oft der Malerei auch bei der Madonna, einem ihrer wichtigsten Gegenstände, voraus. Luca, der also schon sehr früh in dieser Art tätig gewesen ist, nimmt auch hier Einflüsse Donatellos in sich auf, der, wie wir gesehen haben, an dieser Gattung von Madonnendarstellungen einen hervorragenden Anteil hat.

Lucas Reliefmadonna unterscheidet sich von der seiner Nachfolger durch äußere Eigentümlichkeiten: sie und das Kind sind im Maßstabe größer gehalten als die umgebenden Engel, das stehende Kind hält sie natürlicher an ihrer linken Seite, nicht an der rechten wie bei Andrea, und unter oder

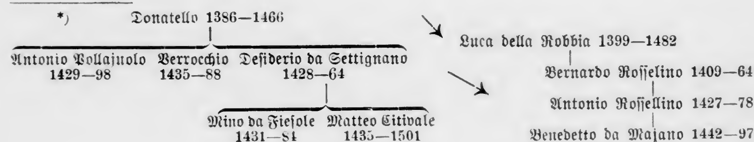


Abb. 114. Madonna mit Engeln, von Luca della Robbia. Florenz, Bargello.

neben ihr finden wir Wolken angedeutet, sogar bei der Halbfigur. Außerhalb Italiens findet sich ein reichliches Dutzend dieser Werke. Den vollsten Überblick gewährt aber immer noch die Sammlung des Bargello mit einer ganzen Reihe auserlesener Stücke, großer Hochreliefs auf blauem Grunde, zum teil von köstlichen farbigen Kränzen umgeben. Wir wählen als Beispiel der weltlichen Auffassung eine volle Figur vor einer grünen Wand, von der das Kind eine Blume bricht (Abb. 113), freundlich, aber mit einem Zuge von Hoheit, der Lucas Madonnen immer über das Spielende eines Genrebildes erhebt. Für das Andachtbild eine Lünette aus der abgebrochenen Kirche S. Pierino, eine Wolkenmadonna in halber Figur mit dem segnenden Kinde und zwei kleiner gebildeten anbetenden Engeln, früh und verhältnismäßig streng (1443; Abb. 114).

Luca hat auch, wie bemerkt, formell und technisch in seinem deutlichen und sicheren Relief, gewöhnlich von mittlerer Erhebung, von sich aus den richtigen Stil gefunden. Denn er war am wenigsten der Mann darnach, die Alten auf solche Erfordernisse hin zu studieren, und sein Relief dürfen wir als Stilform durchaus dem griechischen an die Seite stellen, wobei die tiefere Beseelung ganz außer Rechnung bleiben kann. Und es mag noch einmal bemerkt werden, daß man Luca, was man bei seinem Zusammenhange mit dem Handwerk leicht außer acht läßt, als selbständigen, erfindenden Künstler anzusehen hat. Das zeichnet ihn aus vor den etwas jüngeren Marmorbildhauern, die wir deshalb nur kurz als Gruppe zu betrachten haben.

Die Marmorbildhauer sowohl wie die als künstlerische Individualitäten höher stehenden Bronzebildner Pollajuolo und Verrocchio, sind alle, die meisten sogar erheblich, jünger als Luca della Robbia. Ihr selbständiges Wirken fällt nach 1450, nur bei einzelnen beginnt es etwas früher. Sie sind alle (außer Matteo Civitale aus Lucca) in Florenz oder in der Nähe geboren. Sie sind alle von Donatello mehr oder weniger abhängig, ohne doch alle seine Schüler zu sein (dies Verhältnis mag eine Übersicht in Form eines Stammbaumes*) veranschaulichen), die Marmorbildhauer daneben ebenfalls von Luca della Robbia. — Die Marmorbildhauer, mit denen wir uns zuerst beschäftigen, sind alle in erster Linie, was man zunächst nicht mißverstehen wolle, Handwerker. Die beiden Rossellini, Bernardo und Antonio (eigentlich Gamberelli), hatten noch drei Brüder, und alle fünf gehörten dem Kunstgewerbe an, Bernardo war zunächst Baumeister. Mino da Fiesole war von Haus aus Steinmetz und wurde erst durch Desiderio da Settignano für die Kunst gewonnen. Benedetto da Majano verfertigt kirchliches Gerät und Dekorationen aller Art, man hat ihm sogar einen Palastbau zugetraut (S. 162); sein Bruder war Intarsiator. Das reinste Schönheitsgefühl hat Desiderio, er steht als Künstler am höchsten und ist als Bildhauer der selbständigste. Er kommt Donatello, an den er sich unmittelbar anschließt, am nächsten. An Kraft erreicht er ihn nicht, an Zartheit und anmutvoller Beseelung ist er ihm überlegen; seine kleineren Büsten sind denen Donatellos ähnlich und wurden früher mit ihnen verwechselt. Am fernsten steht dem Donatello in seiner besonderen, zarten, weichen Schönheit Antonio Rossellino. Der vielseitigste und, was den Umfang seiner Werke betrifft, fruchtbarste ist der jüngste, Benedetto da Majano. Einen ganz eigentümlichen, innigen, sogar schwärmerischen Zug hat Matteo Civitale aus Lucca; er unterscheidet sich dadurch von allen Florentinern, an die er sich übrigens in seiner künstlerischen Erziehung angeschlossen hat. Antonio Rossellino ist auch als Bildhauer zunächst der Schüler seines Bruders Bernardo. Dieser ist unter allen — die beiden Bronzebildner mit eingerechnet — der älteste, nur zehn Jahre jünger als Luca della Robbia.

*)


Wir wollten die Marmorbildhauer zunächst als Handwerker aufgefaßt wissen. Das mag durch einige allgemeine Bemerkungen erklärt werden. Daß sie vom Handwerk ausgehen, macht es nicht allein. Denn das tun auch die Bronzebildner Ghiberti, Pollajuolo, Verrocchio und andere, die von Haus aus Goldschmiede sind und doch übrigens mehr als Künstler im eigentlichen Sinne dastehen als die Marmorbildhauer. Das Handwerk ist ja auch in diesem gesunden und kräftigen Zeitalter der natürliche Boden für die Kunst. Aber was und wie diese Marmorbildhauer schaffen, läßt, wie es scheint, die individuellere Art des Künstlers oder die höheren Eigenschaften eines Kunstwerkes nicht so hervortreten, — und das liegt allerdings auch wohl etwas mit in dem Material, das sie verarbeiten, dem Marmor. Die Plastik entwickelt sich in der Geschichte an der Architektur, oftmals in unbequemen, geometrisch zugemessenen Räumen. Sie zeigt sich selbständig nur in der Statue, als Denkmal, und in dessen bescheidnerer, abgekürzter Form, der Büste des Privatmannes. Ist sie aber mit der Architektur verbunden, so hat sie zunächst den Charakter einer gelegentlichen Ausstattung, sie ist nur die Dekoration des Bauwerks, das um seines Zweckes willen die Hauptsache ist. In glücklichen Zeiten und bei begabten Bildhauern kann sie aber auch in dieser Abhängigkeit einen hohen, wesentlichen künstlerischen Wert geltend machen, wofür wir, um nicht zu weit zu gehen, ja nur an die Reliefs Ghibertis oder Donatellos zu erinnern brauchen. In welchem Maße aber sich die Plastik geistig und künstlerisch frei machen kann von dieser Verbindung, die sie gleichwohl äußerlich nicht aufzugeben braucht, das sehen wir an den höchsten Leistungen eines Volkes, dem es gelungen ist, Architektur und Plastik auf die vollkommenste Weise zueinander in Beziehung zu setzen, der Griechen. Vor den Skulpturen der Parthenongiebel mag man sich wohl fragen, „ob der Architekt dem Bildhauer den Platz herrichten wollte, wo er seine geniale Kraft am glänzendsten entfalten konnte, oder ob der Bildhauer dem Architekten zuliebe den leeren Raum füllte“ (E. Curtius). Es kommt uns hier wenigstens nicht der Gedanke, den Phidias (der trotz allen neueren Meinungen doch der Urheber bleiben wird) als Kunsthandwerker auffassen zu wollen. Und ebensowenig verliert Donatellos „Georg“ oder Ghibertis „Stephanus“ an Kunsthöhe und selbständigem Wert dadurch, daß sie in die Nischen von Or San Michele gestellt sind. Hiernach bedarf es keiner Begründung mehr dafür, daß die plastischen Arbeiten unserer florentinischen „Marmorbildhauer“ außerhalb der architektonischen Umrahmung und losgetrennt von ihren Grabdenkmälern, Tabernakeln, Kanzeln nicht die

gleiche selbständige, künstlerische Bedeutung haben. Und da ferner bei dem anderen Teile ihrer Leistung, der Porträtbüste, trotz aller sachlichen Vorzüge des Gegenstandes, nachdem Donatello einmal den großen, entscheidenden Schritt getan und das Verdienst des Urhebers vorweg genommen hatte, ihnen nur die weniger individuelle Aufgabe glücklicher Nacheiferer übriggeblieben war: so ist es gerechtfertigt, daß wir sie selbst auch als Künstler eine Stufe tiefer stellen. Daß aber einzelnen von ihnen wie dem Antonio Rossellino auch eine vollkommene Marmorstatue (der lebensgroße Sebastian im Dom zu Empoli, 1457) gelungen ist, kann an dieser Auffassung im ganzen nichts ändern.

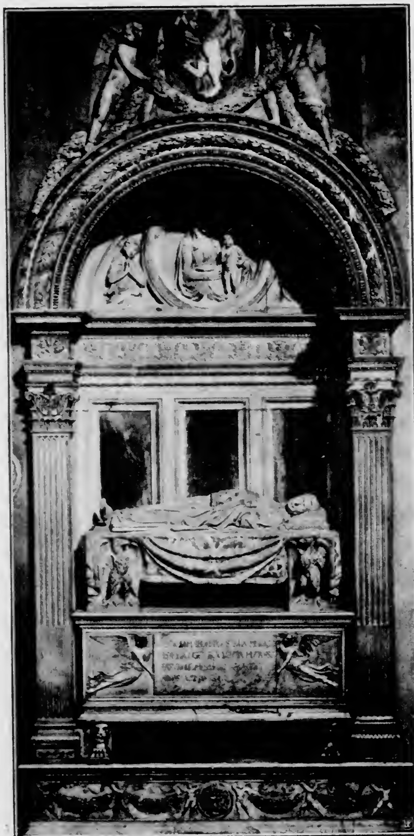


Abb. 115. Grabmal Brunis, von Bernardo Rossellino. Florenz, S. Croce.

Von ihren Werken betrachten wir zuerst die dekorative Plastik, dann die Porträtskulptur.

Da ist zunächst das Grabmal, welches jetzt in Florenz eine neue, reichere und prächtige Gestalt bekommt. Dankbarkeit für öffentliches Verdienst, Ruhmsucht der Stiftenden (des Gemeinwesens, der Korporationen oder der Familien), endlich das Verlangen einzelner Männer, die testamentarisch für ihr eigenes Andenken sorgten, gaben den Anlaß zu dieser Prachtentfaltung. Die Medizeergräber waren einfach (S. 186). Aber für den Staatssekretär von Florenz, Leonardo Bruni († 1444), machte Bernardo Rossellino das erste dieser schönen Nischengräber der Frührenaissance in S. Croce (Abb. 115).

Es ist eine Abart des an die Kirchenwand gelehnten Hochgrabes (S. 25), das neben der liegenden Grabplatte und dem einfachen Sarkophag schon bisher üblich war. Die einzelnen Elemente der früheren Formen sind hier zu einer reicheren Kombination zusammengefügt, und der Aufbau ist schöner geworden. Das Verdienst des Aufbaus gebührt Bernardo Rossellino, der als Baumeister in Rom, in Siena und namentlich in Pienza (S. 160) tätig war. Seine besondere architektonische Begabung ist seinen Grabdenkmälern zugute gekommen, von denen dieses in S. Croce das schönste ist. In der Nische steht auf dem Sarkophag die Bahre, auf ihr liegt die Gestalt des Entschlafenen, diese besonders ergreifend, mit dem Gesicht dem Beschauer zugewandt, übertrifft als plastisches Kunstwerk die meisten anderen. Sie verträgt auch den Vergleich mit der Bronzestatue Johanns XXIII. von Donatello im Baptisterium, die in ihrer stillen Schönheit das früheste Beispiel dieses Typus gibt (nach 1425). In der Lünette zuoberst der Nische sehen wir ein rundes Madonnenrelief zwischen verehrenden Engeln; darüber halten zwei Genien das Wappen, von dem reiche Guirlanden herabfallen. — Bald darauf wurde Brunis Grabe gegenüber das ganz ähnliche Denkmal seines Amtsnachfolgers Marsuppini († 1455) aufgestellt, an dem der frühverstorbene Desiderio da Settignano in seinen letzten Jahren seinen ganzen Schönheitssinn hat

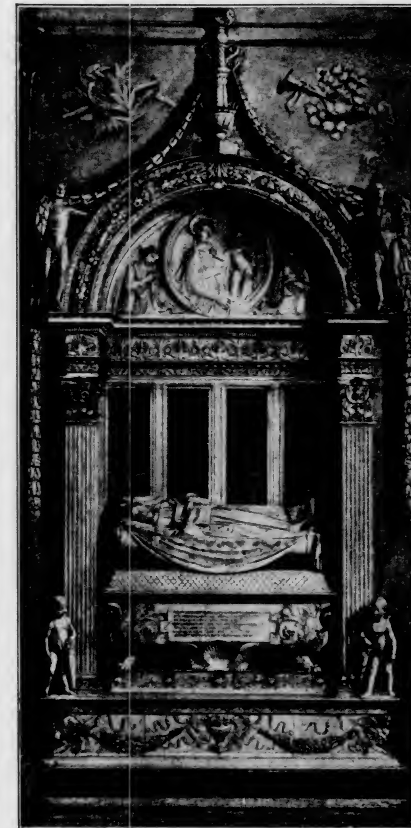


Abb. 116. Grabmal Marsuppinis, von Desiderio da Settignano. Florenz, S. Croce.

gleiche selbständige, künstlerische Bedeutung haben. Und da ferner bei dem anderen Teile ihrer Leistung, der *Porträtbüste*, trotz aller sachlichen Vorzüge des Gegenstandes, nachdem Donatello einmal den großen, entscheidenden Schritt getan und das Verdienst des Urhebers vorweg genommen hatte, ihnen nur die weniger individuelle Aufgabe glücklicher Nacheiferer übriggeblieben war: so ist es gerechtfertigt, daß wir sie selbst auch als Künstler eine Stufe tiefer stellen. Daß aber einzelnen von ihnen wie dem Antonio Rossellino auch eine vollkommene *Marmorstatue* (der lebensgroße Sebastian im Dom zu Empoli, 1457) gelungen ist, kann an dieser Auffassung im ganzen nichts ändern.

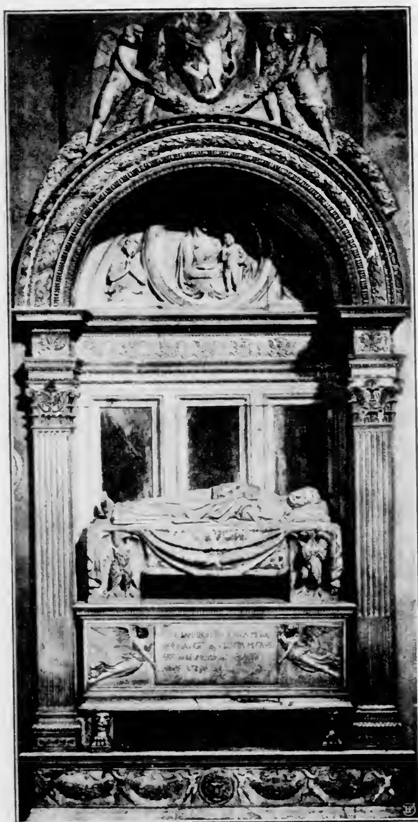


Abb. 115. Grabmal Brunis, von Bernardo Rosselino. Florenz, S. Croce.

Von ihren Werken betrachten wir zuerst die *dekorative Plastik*, dann die *Porträtskulptur*.

Da ist zunächst das *Grabmal*, welches jetzt in Florenz eine neue, reichere und prächtige Gestalt bekommt. Dankbarkeit für öffentliches Verdienst, Ruhmsucht der Stiftenden (des Gemeinwesens, der Korporationen oder der Familien), endlich das Verlangen einzelner Männer, die testamentarisch für ihr eigenes Andenken sorgten, gaben den Anlaß zu dieser Prachtentfaltung. Die Medizeergräber waren einfach (S. 186). Aber für den Staatssekretär von Florenz, Leonardo Bruni († 1444), machte *Bernardo Rossellino* das erste dieser schönen *Nischengräber* der Frührenaissance in S. Croce (Abb. 115).

Es ist eine Abart des an die Kirchenwand gelehnten Hochgrabes (S. 25), das neben der liegenden Grabplatte und dem einfachen Sarkophag schon bisher üblich war. Die einzelnen Elemente der früheren Formen sind hier zu einer reicheren Kombination zusammengefügt, und der Aufbau ist schöner geworden. Das Verdienst des Aufbaus gebührt Bernardo Rossellino, der als Baumeister in Rom, in Siena und namentlich in Pienza (S. 160) tätig war. Seine besondere architektonische Begabung ist seinen Grabdenkmälern zugute gekommen, von denen dieses in S. Croce das schönste ist. In der Nische steht auf dem Sarkophag die Bahre, auf ihr liegt die Gestalt des Entschlafenen, diese besonders ergreifend, mit dem Gesicht dem Beschauer zugewandt, übertrifft als plastisches Kunstwerk die meisten anderen. Sie verträgt auch den Vergleich mit der Bronzestatue Johanns XXIII. von Donatello im Baptisterium, die in ihrer stillen Schönheit das früheste Beispiel dieses Typus gibt (nach 1425). In der Lünette zuoberst der Nische sehen wir ein rundes Madonnenrelief zwischen verehrenden Engeln; darüber halten zwei Genien das Wappen, von dem reiche Guirlanden herabfallen. — Bald darauf wurde Brunis Grabe gegenüber das ganz ähnliche Denkmal seines Amtsnachfolgers Marsuppini († 1455) aufgestellt, an dem der frühverstorbene *Desiderio da Settignano* in seinen letzten Jahren seinen ganzen Schönheitssinn hat



Abb. 116. Grabmal Marsuppinis, von Desiderio da Settignano. Florenz, S. Croce.



Abb. 117. Grabmal des Kardinals von Portugal, von Antonio Rossellino. Florenz, S. Miniato.

bewähren können (Abb. 116). Der Aufbau ist leichter, das Dekorative zierlicher, und die wappenhaltenden Knaben unten am Sockel sowie die Jünglinge oberhalb der Pilaster, die Fruchtkränze auf ihren Schultern tragen, zeigen uns den Meister des Frauen- und Kinderporträts an. — Ganz anders wieder, und wenn auch nicht schöner, doch heiterer, freundlicher, man kann in bezug auf den bildnerischen Teil sagen: weicher, hat gleich darauf Antonio Rossellino die Aufgabe behandelt in dem gleichartigen Denkmal für den Prinzen Johann von Portugal († 1459) in der von ihm selbst erbauten Grabkapelle von S. Miniato (Abb. 117). Beliebt und allgemein betrauert war der junge Kardinal ganz plötzlich in Florenz gestorben. Es ist, als hätte der Künstler zeigen wollen, wie seine Kunst mit dem Schmerze zu versöhnen verstehe, so sanft schlafend ist der Tote dargestellt. Die Engel sind lebendig geworden und schweben mit dem Rundbild der Madonna von oben her aus der Lünette zu ihm hernieder, zwei andere knieen über ihm, oben und unten gleichsam an den Bettpfosten, und der zu Häupten hält über ihn die Krone, zwei nackte Putten endlich haben sich spielend mit den Enden des Bahrtuchs umwunden. Die plastischen Bestandteile sind hier noch mehr über ihre dekorative Aufgabe hinaus in das Leben und in die Handlung gezogen. Sie und auch



Abb. 118. Kanzel des Benedetto da Majano. Florenz, S. Croce.

die bloßen Zierformen sind mannigfaltiger und füllen den Raum, der nirgends leer bleibt. Und während an den anderen Denkmälern die hohe, geradlinige Rückwand über dem Sarkophag feierlich wirkt und die Madonna in der Lünette von dem Toten trennt, schließt sich hier das überirdische Leben, die Madonna mit ihren Engeln, unmittelbar und lebendig zu dem Entschlafenen in Beziehung gesetzt, an einen kaminartigen Aufbau hinter dem Paradebette an. Überdies ist der Rand des ganzen äußeren Halbrunds von den Falten eines zurückgenommenen Vorhanges eingefaßt. Alles das gibt eine trauliche, versöhnliche Stimmung, ähnlich dem friedlichschönen Ausdruck der Madonnen, Engel und Heiligen auf Antonios zahlreichen Marmorreliefs.

Wie diese drei, jeder das in seiner Art schönste Grabmal geschaffen haben, so verdankt Florenz dem Benedetto da Majano seine schönste Marmorkanzel (in S. Croce; Abb. 118). Benedetto ist Antonio Rossellinos Schüler und hat auch Arbeiten, die dieser unvollendet ließ, zu Ende geführt. Er steht ihm an Schönheitsgefühl nahe, ist mannigfaltiger in den Gegenständen und reicher in den Mitteln des Ausdrucks, aber dafür oft auch konventioneller. Als Bildhauer ist er spät hervorgetreten, zuerst 1474 mit der ausgezeichneten Marmorbüste des alten Pietro Mellini (Bargello); dieser



Abb. 117. Grabmal des Kardinals von Portugal, von Antonio Rossellino. Florenz, S. Miniato.

bewähren können (Abb. 116). Der Aufbau ist leichter, das Dekorative zierlicher, und die wappenhaltenden Knaben unten am Sockel sowie die Jünglinge oberhalb der Pilaster, die Fruchtkränze auf ihren Schultern tragen, zeigen uns den Meister des Frauen- und Kinderporträts an. — Ganz anders wieder, und wenn auch nicht schöner, doch heiterer, freundlicher, man kann in bezug auf den bildnerischen Teil sagen: weicher, hat gleich darauf Antonio Rossellino die Aufgabe behandelt in dem gleichartigen Denkmal für den Prinzen Johann von Portugal († 1459) in der von ihm selbst erbauten Grabkapelle von S. Miniato (Abb. 117). Beliebt und allgemein betrauert war der junge Kardinal ganz plötzlich in Florenz gestorben. Es ist, als hätte der Künstler zeigen wollen, wie seine Kunst mit dem Schmerze zu versöhnen verstehe, so sanft schlafend ist der Tote dargestellt. Die Engel sind lebendig geworden und schweben mit dem Rundbild der Madonna von oben her aus der Lünette zu ihm hernieder, zwei andere knieen über ihm, oben und unten gleichsam an den Bettpfosten, und der zu Häupten hält über ihn die Krone, zwei nackte Putten endlich haben sich spielend mit den Enden des Bahrtuchs umwunden. Die plastischen Bestandteile sind hier noch mehr über ihre dekorative Aufgabe hinaus in das Leben und in die Handlung gezogen. Sie und auch



Abb. 118. Kanzel des Benedetto da Majano. Florenz, S. Croce.

die bloßen Zierformen sind mannigfaltiger und füllen den Raum, der nirgends leer bleibt. Und während an den anderen Denkmälern die hohe, geradlinige Rückwand über dem Sarkophag feierlich wirkt und die Madonna in der Lünette von dem Toten trennt, schließt sich hier das überirdische Leben, die Madonna mit ihren Engeln, unmittelbar und lebendig zu dem Entschlafenen in Beziehung gesetzt, an einen kaminartigen Aufbau hinter dem Paradebette an. Überdies ist der Rand des ganzen äußeren Halbrunds von den Falten eines zurückgenommenen Vorhanges eingefaßt. Alles das gibt eine trauliche, versöhnliche Stimmung, ähnlich dem friedlichschönen Ausdruck der Madonnen, Engel und Heiligen auf Antonios zahlreichen Marmorreliefs.

Wie diese drei, jeder das in seiner Art schönste Grabmal geschaffen haben, so verdankt Florenz dem Benedetto da Majano seine schönste Marmorkanzel (in S. Croce; Abb. 118). Benedetto ist Antonio Rossellinos Schüler und hat auch Arbeiten, die dieser unvollendet ließ, zu Ende geführt. Er steht ihm an Schönheitsgefühl nahe, ist mannigfaltiger in den Gegenständen und reicher in den Mitteln des Ausdrucks, aber dafür oft auch konventioneller. Als Bildhauer ist er spät hervorgetreten, zuerst 1474 mit der ausgezeichneten Marmorbüste des alten Pietro Mellini (Bargello); dieser

stiftete die kostbare Kanzel, die wahrscheinlich bald darauf ausgeführt worden ist. Sie ruht nicht auf Säulen wie die alten Prachtkanzeln der Pisaner, sondern auf einer Konsole an dem Kirchenpfeiler. Das Vorbild für diese Form hatte schon Donatello gegeben mit seiner Außenkanzel am Dom zu Prato, die aber nicht eckig ist, sondern rund. In den Füllungen der Brüstung sitzen wie in Kasten vertieft fünf Reliefs aus dem Leben des heiligen Franz, wie es für S. Croce passend war, aufgefaßt und in Marmor dargestellt, so wie bisher auf den bemalten Tafeln. Es ist der Erzählungsstil, den wir aus den Bildern kennen, Lebhaftigkeit und eine gewisse allgemeine Schönheit, aber wir haben nicht die Größe der Erfindung, wie z. B. bei Donatello, und nicht das Pathos der ersten Anstrengung, sondern schon eine gewisse Routine. Das Leben geht überhaupt mehr in die Breite, und die Plastik erfüllt es mit ihrer Schönheit in zahlreichen Werken. Solche erzählende Reliefs von Benedetto sind nicht mehr von der Art, daß sie der Malerei Vorbilder geben. Vielmehr ist das selbständige und individuelle Leben der hohen Kunst um diese Zeit — 1480 — bereits nur durchaus bei den Malern anzutreffen, und das Hervorstechende an diesen Marmorwerken sind der Aufbau, die tektonische Durchführung und der dekorative Charakter. Es ist eben „Kunsthandwerk".

Dagegen hat das Porträt in der Plastik die selbständige Bedeutung und für die Malerei die Rolle des Vorbildes länger behalten, denn in der Malerei tritt das Porträt um die Mitte des 15. Jahrhunderts überhaupt erst vereinzelt auf. Und bald darnach (1466) war doch schon Donatello nicht mehr am Leben, der Begründer der Porträtplastik, wie wir gesehen haben. Er sowohl wie sein Schüler Verrocchio zeigen in ihren Werken diesen Sinn für das Bildnismäßige. Durch Luca della Robbia allein hätten die Marmorbildhauer die Richtung nicht bekommen, denn das Kräftige und Individuelle, was Luca allerdings bisweilen hat, scheint er erst seinem etwas älteren Mitstrebenden Donatello zu verdanken. Dieser hat also — außer Luca — mehr oder weniger stark auf die Marmorbildhauer eingewirkt.

Das plastische Bild des Privatmanns hat die Form der Büste. Ganze Statuen bestimmter Personen sind zunächst selten, auf Grabmälern sowohl wie als Denkmäler. Die Büste als Vollbüste oder im Relief bleibt nun aber nicht auf das Grabmal beschränkt. Sie wird seit 1450 — zuerst in Florenz, dann auch in Oberitalien und Venedig — ein Ausstattungsstück für das reiche Haus. Sie mehrt den Ruhm und verstärkt zugleich die Pracht der Einrichtung. Was die Form betrifft, so sind die Büsten von Marmor,

Terrakotta oder Stuck unten gerade abgeschnitten, weil sie auf den Simsen der Kamine und Türen zu stehen bestimmt waren. Die Bronzebüsten haben bisweilen noch einen besonderen Fuß, auf dem ein Ausschnitt des Körpers aufsitzt. Bei der weiten Verbreitung dieser Dekorationsweise muß doch viel zerstört worden sein, denn der Vorrat des Erhaltenen ist nicht sehr groß (Bronzebüsten gibt es überhaupt nicht viel mehr als ein Dutzend). Das Meiste befindet sich in den öffentlichen Sammlungen von Florenz (Bargello), Berlin, London (Southkensington) und Paris, manches erlesene Stück im Privatbesitz und davon manches noch in den alten italienischen Familien.

Die besondere Art dieser Porträtskulptur machen wir uns am besten klar durch einen Vergleich mit der antiken Plastik. Bei den Griechen überwiegt das Typische bedeutend gegenüber dem Individuellen. Porträts aus älterer Zeit sind überhaupt selten. Unterscheiden sie sich erheblich von Idealköpfen, so geschieht das nicht durch größere Naturwahrheit, sondern durch starke Betonung einzelner Merkmale, also eher auf Kosten der wirklichen Natur! Der Grieche versteht gut zu beobachten und gut zu schildern, aber für das Bildnis in der Kunst hat er wenig Sinn: es scheint, als ob seine Art zu sehen hier alles vereinfacht habe. Als sich die Kunst schon auf ihrem Höhepunkte befindet, z. B. auf dem attischen Grabmal des 4. Jahrhunderts, sagt dem Griechen ein Idealbild mehr zu als das wirkliche Porträt des Verstorbenen. Gegen die hellenistische Zeit hin wird der Ausdruck der Gesichter lebendiger, und was man damals suchte, das Ernste und Trübe oder das Leidenschaftliche und Bewegte, das wird auch in vielfach geänderten Formen ausgedrückt, aber nicht durch direktes Nachahmen der Natur, sondern durch Hinarbeiten auf gewisse malerische Wirkungen, z. B. in der Behandlung des Mundes oder der Umgebung des Auges (Unterschneidung der Lidränder, Verstärkung der Wülste, so daß Licht- und Schattengegensätze entstehen). Uns erscheinen darum die Gesichter dieser späten Zeit wesentlich natürlicher, „moderner"; aber bei einigem Nachdenken werden wir uns sagen, daß der Eindruck mehr auf einem starken allgemeinen Pathos beruht, als auf derjenigen bestimmten und einzelnen Naturwahrheit, mit der das Porträt zu rechnen hat. Erst die Römer — und vor ihnen die Etrusker, oft in abschreckender Derbheit — gehen in ihren Bildnissen auf die wirkliche, individuelle Natur los. Und diesen Weg betreten nun aufs neue die Florentiner des 15. Jahrhunderts. Sie haben ihn nicht von den Denkmälern der Römer oder gar der Etrusker aus genommen, denn der ganze Zug der Frührenaissance geht ja, wie wir gesehen haben, überhaupt nicht auf das Nach-

ahmen. Außerdem waren beispielsweise etruskische Bildnisse auf Aschenkisten, wo ihre Naturwahrheit heute auf uns den überraschendsten Eindruck macht, damals noch nicht in größerer Zahl vorhanden. Der Florentiner des 15. Jahrhunderts hat also von Natur für die Persönlichkeit und ihren Kopf dasselbe Interesse gehabt wie die antiken Vorbewohner seines Landes. Während den Griechen zu allen Zeiten der Körper die Hauptsache war, arbeiteten bekanntlich die römischen Bildhauer später oftmals Porträtstatuen auf Vorrat, um ihnen nachträglich die Köpfe nach den Wünschen der Käufer aufzusetzen.

Das florentinische Porträt der Frührenaissance hat vor dem antiken die scharfe Individualisierung*) voraus, und daß es ihm auch im Ausdruck einer allgemeinen Größe mindestens gleichkommen kann, zeigen die großen italienischen Reiterstatuen. Im einzelnen brauchen wir den Unterschied und die Art nicht zu schildern, da sie jeder, einmal aufmerksam gemacht, empfinden wird und leicht für sich weiter beobachten und schärfer begründen kann. Es hängt damit auch die vielfache Anwendung von Stuck und Terrakotta, sogar von Holz, und die Bemalung zusammen. Die Porträtbüste der älteren Florentiner ist also der antiken überlegen. Aber nur das Jugendalter der Erfinder hat sich diesen Vorzug bewahren können, denn bald sucht die Hochrenaissance wieder große, allgemeine Wirkungen anstatt der intimen Nachahmung des einzelnen Lebens. Sie vergrößert den Maßstab dieser gewöhnlich etwas unter Lebensgröße gehaltenen Bildnisse erheblich, ahmt die Pose römischer Imperatoren und Redner nach und erreicht so alsbald den erwünschten leeren und vermeintlich vornehmen Ausdruck der Antike. So bedeutet denn das plastische Porträt der Hochrenaissance, die in dem gemalten Meisterin war, nicht mehr viel. Warum Michelangelo keine Porträts mehr machte, werden wir später sehen.

Beachtenswert ist, daß für diese Kunst des 15. Jahrhunderts die Aufgaben der Idealskulptur und das Porträt oft so nahe bei einander liegen, ohne daß doch eines darunter leidet. Dieselben Bildhauer bilden Madonnen und Heilige und machen daneben Porträts von schönen irdischen Frauen, die manchmal den Madonnen einigermaßen gleichen und doch sofort als

*) So erklärt sich die häufige Erscheinung, daß selbst kenntnisreiche Archäologen nicht einig darüber sind, ob einander ähnliche griechische und sogar römische Porträtdarstellungen sich auf dieselbe Persönlichkeit beziehen oder nicht. — Seit diese Worte geschrieben wurden, sind dem Verfasser freilich auch Beispiele der Unsicherheit auf dem hier in Betracht kommenden Gebiete bekannt geworden. Die Schuld scheint aber nicht an den alten Florentinern zu liegen.



Abb. 119. Cherubimfries, von Desiderio da Settignano. Florenz, Cappella Pazzi.

Bildnisse erkennbar sind. Knaben und Jünglinge werden in Vollbüsten oder im Relief in der Haltung des Schutzpatrons Johannes dargestellt, wobei dann von der heiligen Einkleidung oftmals nur ein Stückchen Fell zurückgeblieben ist, — und kleinere Knaben sogar als Christkind. Auf den Bildern der Maler finden wir ja schon viel früher manchen jungen Kaufmannssohn als reisenden Tobias. — Fällt die ernste Einkleidung weg, so kommt der Eindruck größter Natürlichkeit in einem lachenden Kinderkopf zutage, so an einer Knabenbüste Desiderios der Sammlung Benda in Wien.

Am höchsten von diesen Porträtbildnern steht wohl, wie sich das schon nach seinen Madonnen und Grabfiguren erwarten läßt, Desiderio. Er hat am meisten von Donatello, mit dessen Arbeiten die seinen auch auf diesem Gebiete oft verwechselt worden sind, — ist aber weicher und schöner. Wie er mit diesem zusammenhängt und doch von ihm abweicht, lehrt am besten der Fries der Cherubimköpfchen in der Cappella Pazzi, dessen Ausführung durch Desiderio nicht mehr bezweifelt werden kann (Abb. 119). Da zeigen sich schon alle Nuancen von Ausdruck und von Behandlung des Marmors, Züge von Weichheit und Freundlichkeit, die sich dann auf Einzelbüsten von Desiderio oder Antonio Rossellino wiederfinden, denen hingegen Donatello nach seinen sicheren Werken eher auswich. Desiderio also war vorzüglich dazu befähigt, Frauen und Kinder zu porträtieren. Im Palazzo Strozzi befindet sich noch eine bei Vasari erwähnte verstümmelte Büste der jungen Marietta. Darnach hat man eine höchst lebendige Marmorbüste des Berliner Museums (Nr. 62, erworben 1842 vom Marchese Orlandini) bestimmt, sowie eine ihr ähnliche Stuckbüste mit langem Schleier (Nr. 62 C, erworben 1889), die aber entweder nicht Marietta Strozzi darstellen oder nicht von Desiderio herrühren können. Denn die wirkliche Marietta war, als ihr Oheim bankrott wurde und mit ihr nach Ferrara floh, im Todesjahr Desiderios, gerade

ahmen. Außerdem waren beispielsweise etruskische Bildnisse auf Aschenkisten, wo ihre Naturwahrheit heute auf uns den überraschendsten Eindruck macht, damals noch nicht in größerer Zahl vorhanden. Der Florentiner des 15. Jahrhunderts hat also von Natur für die Persönlichkeit und ihren Kopf dasselbe Interesse gehabt wie die antiken Vorbewohner seines Landes. Während den Griechen zu allen Zeiten der Körper die Hauptsache war, arbeiteten bekanntlich die römischen Bildhauer später oftmals Porträtstatuen auf Vorrat, um ihnen nachträglich die Köpfe nach den Wünschen der Käufer aufzusetzen.

Das florentinische Porträt der Frührenaissance hat vor dem antiken die scharfe Individualisierung*) voraus, und daß es ihm auch im Ausdruck einer allgemeinen Größe *mindestens* gleichkommen kann, zeigen die großen italienischen Reiterstatuen. Im einzelnen brauchen wir den Unterschied und die Art nicht zu schildern, da sie jeder, einmal aufmerksam gemacht, empfinden wird und leicht für sich weiter beobachten und schärfer begründen kann. Es hängt damit auch die vielfache Anwendung von Stuck und Terrakotta, sogar von Holz, und die Bemalung zusammen. Die Porträtbüste der älteren Florentiner ist also der antiken überlegen. Aber nur das Jugendalter der Erfinder hat sich diesen Vorzug bewahren können, denn bald sucht die Hochrenaissance wieder große, allgemeine Wirkungen anstatt der intimen Nachahmung des einzelnen Lebens. Sie vergrößert den Maßstab dieser gewöhnlich etwas unter Lebensgröße gehaltenen Bildnisse erheblich, ahmt die Pose römischer Imperatoren und Redner nach und erreicht so alsbald den erwünschten leeren und vermeintlich vornehmen Ausdruck der Antike. So bedeutet denn das plastische Porträt der Hochrenaissance, die in dem *gemalten* Meisterin war, nicht mehr viel. Warum Michelangelo keine Porträts mehr machte, werden wir später sehen.

Beachtenswert ist, daß für diese Kunst des 15. Jahrhunderts die Aufgaben der Idealskulptur und das Porträt oft so nahe bei einander liegen, ohne daß doch eines darunter leidet. Dieselben Bildhauer bilden Madonnen und Heilige und machen daneben Porträts von schönen irdischen Frauen, die manchmal den Madonnen einigermaßen gleichen und doch sofort als

*) So erklärt sich die häufige Erscheinung, daß selbst kenntnisreiche Archäologen nicht einig darüber sind, ob einander ähnliche griechische und sogar römische Porträtdarstellungen sich auf dieselbe Persönlichkeit beziehen oder nicht. — Seit diese Worte geschrieben wurden, sind dem Verfasser freilich auch Beispiele der Unsicherheit auf dem hier in Betracht kommenden Gebiete bekannt geworden. Die Schuld scheint aber nicht an den alten Florentinern zu liegen.



Abb. 119. Cherubimfries, von Desiderio da Settignano. Florenz, Cappella Pazzi.

Bildnisse erkennbar sind. Knaben und Jünglinge werden in Vollbüsten oder im Relief in der Haltung des Schutzpatrons Johannes dargestellt, wobei dann von der heiligen Einkleidung oftmals nur ein Stückchen Fell zurückgeblieben ist, — und kleinere Knaben sogar als Christkind. Auf den Bildern der Maler finden wir ja schon viel früher manchen jungen Kaufmannssohn als reisenden Tobias. — Fällt die ernste Einkleidung weg, so kommt der Eindruck größter Natürlichkeit in einem lachenden Kinderkopf zutage, so an einer Knabenbüste Desiderios der Sammlung Benda in Wien.

Am höchsten von diesen Porträtbildnern steht wohl, wie sich das schon nach seinen Madonnen und Grabfiguren erwarten läßt, *Desiderio*. Er hat am meisten von Donatello, mit dessen Arbeiten die seinen auch auf diesem Gebiete oft verwechselt worden sind, — ist aber weicher und schöner. Wie er mit diesem zusammenhängt und doch von ihm abweicht, lehrt am besten der Fries der *Cherubimköpfchen* in der Cappella Pazzi, dessen Ausführung durch Desiderio nicht mehr bezweifelt werden kann (Abb. 119). Da zeigen sich schon alle Nuancen von Ausdruck und von Behandlung des Marmors, Züge von Weichheit und Freundlichkeit, die sich dann auf Einzelbüsten von Desiderio oder Antonio Rossellino wiederfinden, denen hingegen Donatello nach seinen sicheren Werken eher auswich. Desiderio also war vorzüglich dazu befähigt, Frauen und Kinder zu porträtieren. Im Palazzo Strozzi befindet sich noch eine bei Vasari erwähnte verstümmelte Büste der jungen Marietta. Darnach hat man eine höchst lebendige Marmorbüste des Berliner Museums (Nr. 62, erworben 1842 vom Marchese Orlandini) bestimmt, sowie eine ihr ähnliche Stuckbüste mit langem Schleier (Nr. 62 C, erworben 1889), die aber entweder nicht Marietta Strozzi darstellen oder nicht von Desiderio herrühren können. Denn die wirkliche Marietta war, als ihr Oheim bankrott wurde und mit ihr nach Ferrara floh, im Todesjahr Desiderios, gerade

sechzehn Jahre alt.*) Unvergleichlich bedeutender und glänzender in der Ausführung ist die Kalksteinbüste eines kostbar gekleideten jungen Mädchens Nr. 62 A (1887 in Rom erworben, aus Urbino stammend, daher auch als Prinzessin von Urbino bezeichnet), sicher ein Werk Desiderios und vom Range der gemalten Profilbildnisse eines Piero dei Franceschi, Vittore Pisano oder Domenico Veneziano (Abb. 120). Desiderio ist jung gestorben und hat, wie es scheint, Antonio Rossellino, der übrigens seines älteren Bruders Bernardo Schüler war, beeinflußt. Antonio ist ein vorzüglicher Techniker, sowohl im Nackten wie in der Gewandung; die Sammlung des Bargello besitzt von ihm die abschreckend naturwahre Büste des alten Matteo Palmieri. Am meisten Ruf haben seine Kinderbüsten. Mino ist im Vergleich zu diesen beiden handwerksmäßig und derb, vorzüglich und bis zur Routine geschickt in allen dekorativen Teilen, konventionell und langweilig im Figürlichen. Schon von weitem erkennt man seine Reliefmadonnen an ihrem dünnen, langen Hals und dem nichtssagenden kleinen



Abb. 120. Mädchenbüste von Desiderio da Settignano. Berlin.

*) Wertvoll wie Desiderios Frauenbildnisse, sind auch die durch besondere typische Züge (etwas schräggestellte, halbgeöffnete Augen, zugekniffenen Mund) zusammengehaltenen weiblichen Büsten und Masken von dem angesehenen Wanderkünstler Francesco Laurana aus Dalmatien (nicht zu verwechseln mit Luciano da Laurana, der seit 1467 den berühmten Palast der Herzoge von Urbino für Federigo ausbaute). Ihm gehört noch z. B. eine früher Marietta Strozzi benannte Marmorbüste aus Palazzo Strozzi (Berlin Nr. 61) an.

Kopf. Aber er ist ein guter Porträtbildner, seine reichlich zwölf Büsten und Reliefbildnisse sind frisch und natürlich. Hauptwerke sind — im Bargello — Piero Medici (Abb. 121) und sein Bruder Giovanni, dieser im Harnisch, beide streng und kräftig, noch aus den fünfziger Jahren. Zum Kinderbildnis war er schlecht geeignet. Das mußte leer und süßlich ausfallen. Diese Gattung auf die höchste erreichbare Stufe zu bringen, war Desiderio und Antonio Rossellino vorbehalten, und auf sie hat man neuerdings die früher meist unter Donatellos Namen gehenden kleinen Johannes- und Christusbüsten verteilt. Manche besitzt das Ausland, namentlich solche mit reizend lachenden Köpfchen. In Florenz sind noch geblieben: zwei Johannes im Bargello, beide ernst, der größere von Desiderio, der kleinere von Antonio; im Palazzo Martelli ein freundlich lächelnder Johannes von Antonio; in der Kirche dei Vanchettoni von demselben ein ernster Johannes und ein schelmisch lachender Christus von Desiderio (Abb. 122). Benedetto da Majano, der jüngste von allen diesen, hat noch ganz zuletzt seinen feinen Geschmack an dem Grabmal für Filippo Strozzi in der Maria Novella bewährt (S. 162), einem schwarzen Sarkophag mit einem von vier anbetenden Engeln umschwebten Madonnentondo darüber (Abb. 123), alles in einer umrahmten Nische. Im Porträt steht er noch sehr hoch, wie die oben erwähnte Büste



Abb. 121. Piero de' Medici, von Mino da Fiesole. Florenz, Bargello.



Abb. 122. Christusknabe, von Desiderio da Settignano. Florenz, Kirche dei Vanchettoni.

sechzehn Jahre alt.*) Unvergleichlich bedeutender und glänzender in der Ausführung ist die Kalksteinbüste eines kostbar gekleideten jungen Mädchens Nr. 62 A (1887 in Rom erworben, aus Urbino stammend, daher auch als Prinzessin von Urbino bezeichnet), sicher ein Werk Desiderios und vom Range der gemalten Profilbildnisse eines Piero dei Franceschi, Vittore Pisano oder Domenico Veneziano (Abb. 120). Desiderio ist jung gestorben und hat, wie es scheint, Antonio Rossellino, der übrigens seines älteren Bruders Bernardo Schüler war, beeinflußt. Antonio ist ein vorzüglicher Techniker, sowohl im Nackten wie in der Gewandung; die Sammlung des Bargello besitzt von ihm die abschreckend naturwahre Büste des alten Matteo Palmieri. Am meisten Ruf haben seine Kinderbüsten. Mino ist im Vergleich zu diesen beiden handwerksmäßig und derb, vorzüglich und bis zur Routine geschickt in allen dekorativen Teilen, konventionell und langweilig im Figürlichen. Schon von weitem erkennt man seine Reliefmadonnen an ihrem dünnen, langen Hals und dem nichtssagenden kleinen



Abb. 120. Mädchenbüste von Desiderio da Settignano. Berlin.

*) Wertvoll wie Desiderios Frauenbildnisse, sind auch die durch besondere typische Züge (etwas schräggestellte, halbgeöffnete Augen, zugekniffenen Mund) zusammengehaltenen weiblichen Büsten und Masken von dem angesehenen Wanderkünstler Francesco Laurana aus Dalmatien (nicht zu verwechseln mit Luciano da Laurana, der seit 1467 den berühmten Palast der Herzoge von Urbino für Federigo ausbaute). Ihm gehört noch z. B. eine früher Marietta Strozzi benannte Marmorbüste aus Palazzo Strozzi (Berlin Nr. 61) an.

Kopf. Aber er ist ein guter Porträtbildner, seine reichlich zwölf Büsten und Reliefbildnisse sind frisch und natürlich. Hauptwerke sind — im Bargello — Piero Medici (Abb. 121) und sein Bruder Giovanni, dieser im Harnisch, beide streng und kräftig, noch aus den fünfziger Jahren. Zum Kinderbildnis war er schlecht geeignet. Das mußte leer und süßlich ausfallen. Diese Gattung auf die höchste erreichbare Stufe zu bringen, war Desiderio und Antonio Rossellino vorbehalten, und auf sie hat man neuerdings die früher meist unter Donatellos Namen gehenden kleinen Johannes- und Christusbüsten verteilt. Manche besitzt das Ausland, namentlich solche mit reizend lachenden Köpfchen. In Florenz sind noch geblieben: zwei Johannes im Bargello, beide ernst, der größere von Desiderio, der kleinere von Antonio; im Palazzo Martelli ein freundlich lächelnder Johannes von Antonio; in der Kirche dei Vanchettoni von demselben ein ernster Johannes und ein schelmisch lachender Christus von Desiderio (Abb. 122). Benedetto da Majano, der jüngste von allen diesen, hat noch ganz zuletzt seinen feinen Geschmack an dem Grabmal für Filippo Strozzi in der Maria Novella bewährt (S. 162), einem schwarzen Sarkophag mit einem von vier anbetenden Engeln umschwebten Madonnentondo darüber (Abb. 123), alles in einer umrahmten Nische. Im Porträt steht er noch sehr hoch, wie die oben erwähnte Büste



Abb. 121. Piero de' Medici, von Mino da Fiesole. Florenz, Bargello.



Abb. 122. Christusknabe, von Desiderio da Settignano. Florenz, Kirche dei Vanchettoni.

Filippos von bemaltem Ton in Berlin aus derselben Zeit und die ganz frühe (1474) Marmorbüste des alten Pietro Mellini im Bargello beweisen.

Wenn wir die Marmorbildhauer in den Anregungen Donatellos und Lucas weitergehen und die Kunst der großen Erfinder in vorwiegend handwerksmäßiger Tätigkeit verbreiten sehen, so finden wir dagegen, daß ihre gleichzeitigen Genossen Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio (nach seinem Lehrer, einem Goldschmiede, so benannt; eigentlich



Abb. 123. Madonnenrelief am Grabmal des Filippo Strozzi, von Benedetto da Majano. Florenz, S. Maria Novella.

Cioni), die sich enge an die spätere Kunstweise Donatellos anschließen und als Bronzebildner die Technik aufs höchste vervollkommnen, selbst in kräftiger, neuer Weise ihre eigene Individualität ausprägen und anderen, namentlich den Malern, neue Wege für ihre Aufgaben weisen. Sie sind selbständiger und vielseitiger als jene, und bedeuten als Künstler mehr, auch wenn sie wie Pollajuolo weniger fertige Werke hinterlassen haben.

Pollajuolo ist ein Meister des Übergangs. In allen seinen Arbeiten: Grabdenkmälern mit Porträts und allegorischen Figuren, kleineren Bronzegruppen und Reliefs, sehen wir ihn das kraftvolle Leben Donatellos durch

eine sorgfältige, saubere, in der Arbeit des Goldschmieds gereifte Technik im Guß und in der Ziselierung verfeinern und vertiefen. Wir sehen, wie er im Nackten, im Knochenbau und an der Oberfläche, in der Gewandung und ihren kleinsten, äußersten Falten, der Natur nachgeht und diese in aller Schärfe herauszuarbeiten bemüht ist. Das macht ihn leicht affektiert in Bewegungen und Ausdruck, wie es ja die überreifen Archaisten in der griechischen Plastik ebenfalls geworden sind. Er ist nicht ohne Schönheitsgefühl, aber seine Schönheit ist herbe. Als selbständige Erscheinung fesselt sie uns nicht. Sie ist nicht zur Ruhe gekommen in abgeschlossenen Werken, die uns an und für sich befriedigen könnten. Denn ihr Urheber strebt immer weiter, und die Früchte seiner unablässigen Arbeit kommen erst den Malern zugute, denen er auch technisch, durch Versuche in der Firnismalerei, zugleich mit seinem jüngeren Bruder Piero vorgearbeitet hat. In diesen sehr bedeutenden Anregungen, die er gab, hat er seine eigentümliche, historische Aufgabe zu erfüllen gehabt. Dort bei der Malerei der Frührenaissance werden wir uns wieder an ihn zu erinnern haben.

Noch vielseitiger als er ist der etwas jüngere Verrocchio, ein Künstler, den wir in seinem weittragenden Einflusse wahrscheinlich niemals vollständig, dem wirklichen Gange der Tatsachen entsprechend, werden würdigen können. Er ist nur 52 Jahre alt geworden. Seine nicht wenigen Werke zeigen ihn schon vielseitig genug, und doch haben wahrscheinlich noch neue Seiten seiner Begabung nur in den Werken anderer, auf die er einwirkte, ihren Ausdruck gefunden. Weil das aber im einzelnen nicht durch Überlieferung feststeht, so wird manches, was gleichwohl über ihn mitgeteilt werden muß, wohl immer unsicher bleiben. Daß er oft in seinen eigenen Werken der auf Genuß ausgehenden Betrachtung nicht genügt, ist eine Folge seines Überschusses an Gedanken und des noch suchenden Arbeitens, das ebensowenig wie bei Pollajuolo in der bloßen schönen Erscheinung zur Ruhe gekommen ist. Wer tiefer in die Kunst einzudringen liebt und nach ihren historischen Grundlagen sucht, für den ist alles, was von Verrocchios Hand herrührt, wertvoll, und er wird finden, daß dieser gerade wie Donatello „lauter neues“ gemacht hat.

Wir wollen ihn von einem bestimmten Zeitpunkte aus, wo er als Vierziger in der Bildhauerei seine Höhe erreicht hat, um 1475, betrachten. Bis dahin war er zugleich mit Antonio del Pollajuolo unter Luca della Robbia tätig gewesen, hatte dessen Bronzetüren für die Domsakristei mit ziselieren helfen, hatte ferner, wie wir sahen, den Bronzesarkophag für Lorenzo Medici gearbeitet (S. 186). Er konnte für einen ausgezeichneten

Filippos von bemaltem Ton in Berlin aus derselben Zeit und die ganz frühe (1474) Marmorbüste des alten Pietro Mellini im Bargello beweisen.

Wenn wir die Marmorbildhauer in den Anregungen Donatellos und Lucas weitergehen und die Kunst der großen Erfinder in vorwiegend handwerksmäßiger Tätigkeit verbreiten sehen, so finden wir dagegen, daß ihre gleichzeitigen Genossen Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio (nach seinem Lehrer, einem Goldschmiede, so benannt; eigentlich



Abb. 123. Madonnenrelief am Grabmal des Filippo Strozzi, von Benedetto da Majano. Florenz, S. Maria Novella.

Cioni), die sich enge an die spätere Kunstweise Donatellos anschließen und als Bronzebildner die Technik aufs höchste vervollkommnen, selbst in kräftiger, neuer Weise ihre eigene Individualität ausprägen und anderen, namentlich den Malern, neue Wege für ihre Aufgaben weisen. Sie sind selbständiger und vielseitiger als jene, und bedeuten als Künstler mehr, auch wenn sie wie Pollajuolo weniger fertige Werke hinterlassen haben.

Pollajuolo ist ein Meister des Übergangs. In allen seinen Arbeiten: Grabdenkmälern mit Porträts und allegorischen Figuren, kleineren Bronzegruppen und Reliefs, sehen wir ihn das kraftvolle Leben Donatellos durch

eine sorgfältige, saubere, in der Arbeit des Goldschmieds gereifte Technik im Guß und in der Ziselierung verfeinern und vertiefen. Wir sehen, wie er im Nackten, im Knochenbau und an der Oberfläche, in der Gewandung und ihren kleinsten, äußersten Falten, der Natur nachgeht und diese in aller Schärfe herauszuarbeiten bemüht ist. Das macht ihn leicht affektiert in Bewegungen und Ausdruck, wie es ja die überreifen Archaisten in der griechischen Plastik ebenfalls geworden sind. Er ist nicht ohne Schönheitsgefühl, aber seine Schönheit ist herbe. Als selbständige Erscheinung fesselt sie uns nicht. Sie ist nicht zur Ruhe gekommen in abgeschlossenen Werken, die uns an und für sich befriedigen könnten. Denn ihr Urheber strebt immer weiter, und die Früchte seiner unablässigen Arbeit kommen erst den Malern zugute, denen er auch technisch, durch Versuche in der Firnismalerei, zugleich mit seinem jüngeren Bruder Piero vorgearbeitet hat. In diesen sehr bedeutenden Anregungen, die er gab, hat er seine eigentümliche, historische Aufgabe zu erfüllen gehabt. Dort bei der Malerei der Frührenaissance werden wir uns wieder an ihn zu erinnern haben.

Noch vielseitiger als er ist der etwas jüngere Verrocchio, ein Künstler, den wir in seinem weittragenden Einflusse wahrscheinlich niemals vollständig, dem wirklichen Gange der Tatsachen entsprechend, werden würdigen können. Er ist nur 52 Jahre alt geworden. Seine nicht wenigen Werke zeigen ihn schon vielseitig genug, und doch haben wahrscheinlich noch neue Seiten seiner Begabung nur in den Werken anderer, auf die er einwirkte, ihren Ausdruck gefunden. Weil das aber im einzelnen nicht durch Überlieferung feststeht, so wird manches, was gleichwohl über ihn mitgeteilt werden muß, wohl immer unsicher bleiben. Daß er oft in seinen eigenen Werken der auf Genuß ausgehenden Betrachtung nicht genügt, ist eine Folge seines Überschusses an Gedanken und des noch suchenden Arbeitens, das ebensowenig wie bei Pollajuolo in der bloßen schönen Erscheinung zur Ruhe gekommen ist. Wer tiefer in die Kunst einzudringen liebt und nach ihren historischen Grundlagen sucht, für den ist alles, was von Verrocchios Hand herrührt, wertvoll, und er wird finden, daß dieser gerade wie Donatello „lauter neues" gemacht hat.

Wir wollen ihn von einem bestimmten Zeitpunkte aus, wo er als Vierziger in der Bildhauerei seine Höhe erreicht hat, um 1475, betrachten. Bis dahin war er zugleich mit Antonio del Pollajuolo unter Luca della Robbia tätig gewesen, hatte dessen Bronzetüren für die Domsakristei mit ziselieren helfen, hatte ferner, wie wir sahen, den Bronzesarkophag für Lorenzo Medici gearbeitet (S. 186). Er konnte für einen ausgezeichneten

und erfolgreichen Techniker gelten, wenngleich noch nicht für einen genialen Erfinder, der sich als solcher besonders früh entwickelt hätte. Aber Lorenzo der Prächtige, trotz seiner Jugend ein feiner Kenner, hatte sich nicht in Andrea verrechnet. Dieser hatte ihm schon früher für eine Villa eine Fontänenfigur gemacht (die jetzt im Hofe des Palazzo Vecchio auf einem Brunnenbecken steht), den reizenden kleinen Flügelknaben von Bronze, der auf einem Beine tanzt und einen wasserspeienden Delphin zwischen seine dicken Arme gepreßt hält. Die Kindergestalt, der Putto, war eine von Verrocchios Lieblingsaufgaben; er hatte sie von Donatello übernommen und führte sie besonders glücklich weiter. Luca della Robbia, der uns die vielen natürlichen Engel und heiligen Kinder beschert hat, ist zu ernst für diesen durchaus profan gehaltenen Putto, der ja aus dem späteren Heidentum herübergeflogen war, und an dem Donatello seine ganze Freude hatte. Zahlreiche Zeichnungen solcher kleiner Menschenkinder mit oder ohne Flügel gehen unter Verrocchios Namen und erinnern an seine Art. Gleich nach jenem Putto und ebenfalls für Lorenzo goß er den Knaben David mit dem Goliathhaupte auf der Basis, mit den der Natur abgesehenen Zufälligkeiten des noch nicht ausgewachsenen Körpers, den großen Füßen, der eckigen, gezwungenen Haltung und dem Lockenkopf mit dem mädchenhaften Lächeln (Abb. 124). Die jetzt im Bargello befindliche Statue wurde 1476 im Palazzo Vecchio aufgestellt, sie war aber wohl zehn Jahre früher für den Palazzo Medici geliefert worden. Das ist ein Fortschritt in der Beseelung gegen Donatellos Gesichtsausdruck, worin sich zugleich schon die tiefere Anmut seines Schülers Lionardo ankündigt. Also wieder eine neue und bedeutende Leistung! Donatellos Bronzedavid (S. 175) war die erste vollkommen durchgebildete



Abb. 124. David, von Verrocchio. Florenz, Bargello.

nackte Statue der Renaissance. Verrocchio erreicht im Körper seinen Meister, in dem Geistigen hat er ihn übertroffen. — Das Ideal einer Männergestalt hat er dann am Ende seines Lebens in dem schönsten Reiterstandbilde



Abb. 125. Colleoni, von Verrocchio. Venedig.

Italiens geschaffen, dem des Söldnerführers Colleoni. Mann und Roß sind in vollkommener Einheit, wie für einander geschaffen, und darin ist dieses Werk dem Gattamelata Donatellos noch überlegen (Abb. 125). Und es hat außerdem auch noch eine größere Lebendigkeit. Es ist interessanter, „moderner“. Verrocchio erhielt den Auftrag 1479, ging aber wohl erst gegen 1485 nach

und erfolgreichen Techniker gelten, wenngleich noch nicht für einen genialen Erfinder, der sich als solcher besonders früh entwickelt hätte. Aber Lorenzo der Prächtige, trotz seiner Jugend ein feiner Kenner, hatte sich nicht in Andrea verrechnet. Dieser hatte ihm schon früher für eine Villa eine Fontänenfigur gemacht (die jetzt im Hofe des Palazzo Vecchio auf einem Brunnenbecken steht), den reizenden kleinen Flügelknaben von Bronze, der auf einem Beine tanzt und einen wasserspeienden Delphin zwischen seine dicken Arme gepreßt hält. Die Kindergestalt, der Putto, war eine von Verrocchios Lieblingsaufgaben; er hatte sie von Donatello übernommen und führte sie besonders glücklich weiter. Luca della Robbia, der uns die vielen natürlichen Engel und heiligen Kinder beschert hat, ist zu ernst für diesen durchaus profan gehaltenen Putto, der ja aus dem späteren Heidentum herübergeflogen war, und an dem Donatello seine ganze Freude hatte. Zahlreiche Zeichnungen solcher kleiner Menschenkinder mit oder ohne Flügel gehen unter Verrocchios Namen und erinnern an seine Art. Gleich nach jenem Putto und ebenfalls für Lorenzo goß er den Knaben David mit dem Goliathhaupte auf der Basis, mit den der Natur abgesehenen Zufälligkeiten des noch nicht ausgewachsenen Körpers, den großen Füßen, der eckigen, gezwungenen Haltung und dem Lockenkopf mit dem mädchenhaften Lächeln (Abb. 124). Die jetzt im Bargello befindliche Statue wurde 1476 im Palazzo Vecchio aufgestellt, sie war aber wohl zehn Jahre früher für den Palazzo Medici geliefert worden. Das ist ein Fortschritt in der Beseelung gegen Donatellos Gesichtsausdruck, worin sich zugleich schon die tiefere Anmut seines Schülers Lionardo ankündigt. Also wieder eine neue und bedeutende Leistung! Donatellos Bronzedavid (S. 175) war die erste vollkommen durchgebildete



Abb. 124. David, von Verrocchio. Florenz, Bargello.

nackte Statue der Renaissance. Verrocchio erreicht im Körper seinen Meister, in dem Geistigen hat er ihn übertroffen. — Das Ideal einer Männergestalt hat er dann am Ende seines Lebens in dem schönsten Reiterstandbilde



Abb. 125. Colleoni, von Verrocchio. Venedig.

Italiens geschaffen, dem des Söldnerführers Colleoni. Mann und Roß sind in vollkommener Einheit, wie für einander geschaffen, und darin ist dieses Werk dem Gattamelata Donatellos noch überlegen (Abb. 125). Und es hat außerdem auch noch eine größere Lebendigkeit. Es ist interessanter, „moderner“. Verrocchio erhielt den Auftrag 1479, ging aber wohl erst gegen 1485 nach



Abb. 126. Christus und Thomas, von Verrocchio. Florenz, Or San Michele.

Venedig. Bei dem Gusse erkältete er sich und starb. Seinen Leichnam brachte sein Lieblingsschüler Lorenzo di Credi gegen den Wunsch des Verstorbenen, der in Venedig bestattet werden wollte, nach Florenz zurück, wo er in der Familiengruft S. Ambrogio beigesetzt worden ist. Den Sockel des Denkmals aber ließ der Senat nicht, wie Verrocchio gewünscht hatte, von Lorenzo vollenden, sondern von Alessandro Leopardi.

So hat Verrocchio die wichtigste Aufgabe des Bildhauers, die menschliche Gestalt auf ihren einzelnen Entwickelungsstufen als Vollstatue, bewältigt und durch seine besondere Art den Ansprüchen der fortgeschrittenen Zeit Genüge getan. Aber das ist nicht alles. Sein Christus, der dem Thomas das Wundenmal zeigt, an Or San Michele ist die beste Gruppe der Frührenaissance (Abb. 126). Die Schwierigkeit, bei zwei Figuren zu einer einheitlichen Komposition zu gelangen, war nicht gering. Er überwindet sie so, daß er den Thomas eine Stufe tiefer und ins Profil stellt, den



Abb. 127. Relief (Teilstück) vom Grabmal Tornabuoni. Florenz, Bargello.

Christus aber von vorne zeigt und über jenen erhaben als Hauptfigur hervortreten läßt. Die innere Verbindung wird durch ein lebhaftes Sprechen der Hände erreicht, aber die beiden Personen haben nur Auge und Sinn für die aufgedeckte Wunde. Das ist die Deutlichkeit der Frührenaissance. Ein Späterer hätte das feierlicher gegeben, mit einem durchgehenden großen Hauptzug. Auch die Gewänder, die übrigens technisch vollendet und in ihrem Faltenüberfluß auf das Glänzen und Glitzern der Bronze berechnet sind, behandelte man später großartiger und mehr als einheitliche Massen. Die Komposition mußte auf eine bereits vorhandene Nische bedachtnehmen. Diese reich dekorierte mittlere Hauptnische der Vorderfront war, wie wir jetzt wissen, 1425 fertig; manche meinen sogar, Masaccio habe sie auf seinem Dreifaltigkeitsfresko in der Maria Novella um 1426 nachbilden wollen. Sie gehört ferner Donatello und nur der Ausführung nach seinem minderen Genossen Michelozzo, und sie sollte die Bronzestatue Ludwigs von Toulouse aufnehmen (S. 175), eines für das italienische Parteileben wichtigen guelfischen Heiligen, der schon 1317 kanonisiert worden war. Verrocchio arbeitete gleich nach Donatellos Tode an der neuen Gruppe, die jedoch erst 1483 fertig und 1486 geweiht wurde.

Das alles sind Bronzewerke. Lorenzo gab ihm auch (seit 1477) Gelegenheit, in zwei Arbeiten, die unvollkommen und nur von Schülern in Marmor ausgeführt worden und jetzt längst zerstückelt sind, sich als komponierender Meister in der figurenreichen Darstellung zu zeigen. Beide sind Grabdenkmäler, und sie drücken in ganz verschiedener Weise Verrocchios Gabe der


Abb. 126. Christus und Thomas, von Verrocchio. Florenz, Or San Michele.

Venedig. Bei dem Gusse erkältete er sich und starb. Seinen Leichnam brachte sein Lieblingsschüler Lorenzo di Credi gegen den Wunsch des Verstorbenen, der in Venedig bestattet werden wollte, nach Florenz zurück, wo er in der Familiengruft S. Ambrogio beigesetzt worden ist. Den Sockel des Denkmals aber ließ der Senat nicht, wie Verrocchio gewünscht hatte, von Lorenzo vollenden, sondern von Alessandro Leopardi.

So hat Verrocchio die wichtigste Aufgabe des Bildhauers, die menschliche Gestalt auf ihren einzelnen Entwickelungsstufen als Vollstatue, bewältigt und durch seine besondere Art den Ansprüchen der fortgeschrittenen Zeit Genüge getan. Aber das ist nicht alles. Sein Christus, der dem Thomas das Wundenmal zeigt, an Or San Michele ist die beste Gruppe der Frührenaissance (Abb. 126). Die Schwierigkeit, bei zwei Figuren zu einer einheitlichen Komposition zu gelangen, war nicht gering. Er überwindet sie so, daß er den Thomas eine Stufe tiefer und ins Profil stellt, den


Abb. 127. Relief (Teilstück) vom Grabmal Tornabuoni. Florenz, Bargello.

Christus aber von vorne zeigt und über jenen erhaben als Hauptfigur hervortreten läßt. Die innere Verbindung wird durch ein lebhaftes Sprechen der Hände erreicht, aber die beiden Personen haben nur Auge und Sinn für die aufgedeckte Wunde. Das ist die Deutlichkeit der Frührenaissance. Ein Späterer hätte das feierlicher gegeben, mit einem durchgehenden großen Hauptzug. Auch die Gewänder, die übrigens technisch vollendet und in ihrem Faltenüberfluß auf das Glänzen und Glitzern der Bronze berechnet sind, behandelte man später großartiger und mehr als einheitliche Massen. Die Komposition mußte auf eine bereits vorhandene Nische bedachtnehmen. Diese reich dekorierte mittlere Hauptnische der Vorderfront war, wie wir jetzt wissen, 1425 fertig; manche meinen sogar, Masaccio habe sie auf seinem Dreifaltigkeitsfresko in der Maria Novella um 1426 nachbilden wollen. Sie gehört ferner Donatello und nur der Ausführung nach seinem minderen Genossen Michelozzo, und sie sollte die Bronzestatue Ludwigs von Toulouse aufnehmen (S. 175), eines für das italienische Parteileben wichtigen guelfischen Heiligen, der schon 1317 kanonisiert worden war. Verrocchio arbeitete gleich nach Donatellos Tode an der neuen Gruppe, die jedoch erst 1483 fertig und 1486 geweiht wurde.

Das alles sind Bronzewerke. Lorenzo gab ihm auch (seit 1477) Gelegenheit, in zwei Arbeiten, die unvollkommen und nur von Schülern in Marmor ausgeführt worden und jetzt längst zerstückelt sind, sich als komponierender Meister in der figurenreichen Darstellung zu zeigen. Beide sind Grabdenkmäler, und sie drücken in ganz verschiedener Weise Verrocchios Gabe der

tiefen und ergreifenden Beseelung aus. Francesca Pitti, die Gemahlin von Lorenzos Oheim Giovanni Tornabuoni, dem Bruder seiner Mutter, war 1477 im Wochenbette gestorben. Ein langes Relief, das von ihrem Grabmal in der Maria Novella übrig geblieben ist (jetzt im Bargello), schildert den Vorgang naturwahr in der Sache, wie die „Marterle" in den Alpen, realistisch im Ausdrucke und bewegt in der Weise Donatellos (Abb. 127). Das übertönt sogar noch den Eindruck eines schon starken Antikisierens, das bei einer so hochstehenden Familie um diese Zeit mit dazu gehörte. — Das Grabmal des Kardinals Forteguerra im Dom zu Pistoja, seit 1477, ist überhaupt nicht vollendet worden. Die Tonskizze im Southkensington-Museum zeigt uns in höherer Verklärung denselben Gedanken, den die Marmorbildhauer auf ihren großen Grabmälern ausgedrückt hatten (S. 196), aber ganz neu aufgefaßt. Auf einer umfangreichen, aufrechtstehenden Grabplatte erscheint oben Christus segnend in der Mandorla, die von vier langbekleideten Engeln getragen wird. Der Verstorbene auf dem Sarkophag knieend und betend, blickt nach oben; links von vorne reicht ihm der „Glaube" Kreuz und Kelch, rechts hinter ihm schwebt die „Hoffnung", und über ihm steigt die „Liebe" zu der Mandorla empor. Das Strenge und Herbe, was Verrocchios Weise sonst leicht hat, ist in dieser holdseligen Komposition überwunden. Geblieben sind nur die hastigen Bewegungen und das Knitterige des vom Winde gebauschten Faltenwerks der Gewänder, was sich dann namentlich der Maler Sandro Botticelli zum Vorbilde genommen hat.

Eine Seite an Verrocchios Kunst haben wir noch nicht berührt, das Gebiet der weiblichen Schönheit, woran er doch auch seinen Anteil hat. Der Kopf des „David" machte schon den Übergang dazu. Abgesehen von seinen großen Werken finden sich in den verschiedenen öffentlichen Sammlungen (Florenz, Berlin usw.) und im Privatbesitze zerstreut zahlreiche kleinere Arbeiten zum teil in Marmor, meistens aber Skizzen in Ton oder Stuck, und gerade diese Entwürfe zeigen in ihrer Frische Verrocchios vielseitige Begabung (es sind auch originelle Kompositionen darunter, die niemals ausgeführt wurden) und sein lebendiges Schönheitsgefühl. Wir verstehen ihnen gegenüber, wie einflußreich seine Lehre und sein Vorbild sein mußten. Wir sind geneigt, diesen Teil seiner Lebensaufgabe fast noch höher anzuschlagen als seine eigenen Leistungen. Wenigstens war er der beste Lehrer, vielleicht innerhalb der ganzen italienischen Kunstgeschichte, wenn man neben der Stärke des Einwirkens auch das Heilsame und Erfolgreiche

mit in Anschlag bringt. Er hat nur genützt, und man sieht nicht, wem er geschadet hätte, wie später Michelangelo so vielen! Die Plastik ging bald nach ihm in dem neuen Jahrhundert neue Wege. Sein Einfluß zeigt sich



Abb. 128. Tonmodell einer Madonna, von Verrocchio. Florenz, Uffizien.

da weniger direkt, als bei den Malern des 15. Jahrhunderts seit den siebziger Jahren. Diesen hat er die plastische Durchbildung ihrer Formen ermöglicht, wodurch sie sich von den früheren unterscheiden. Das zeigen, auf verschiedenen Stufen der Begabung, Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli und

tiefen und ergreifenden Beseelung aus. Francesca Pitti, die Gemahlin von Lorenzos Oheim Giovanni Tornabuoni, dem Bruder seiner Mutter, war 1477 im Wochenbette gestorben. Ein langes Relief, das von ihrem Grabmal in der Maria Novella übrig geblieben ist (jetzt im Bargello), schildert den Vorgang naturwahr in der Sache, wie die „Marterle“ in den Alpen, realistisch im Ausdrucke und bewegt in der Weise Donatellos (Abb. 127). Das übertönt sogar noch den Eindruck eines schon starken Antikisierens, das bei einer so hochstehenden Familie um diese Zeit mit dazu gehörte. — Das Grabmal des Kardinals Forteguerra im Dom zu Pistoja, seit 1477, ist überhaupt nicht vollendet worden. Die Tonskizze im Southkensington-Museum zeigt uns in höherer Verklärung denselben Gedanken, den die Marmorbildhauer auf ihren großen Grabmälern ausgedrückt hatten (S. 196), aber ganz neu aufgefaßt. Auf einer umfangreichen, aufrechtstehenden Grabplatte erscheint oben Christus segnend in der Mandorla, die von vier langbekleideten Engeln getragen wird. Der Verstorbene auf dem Sarkophag knieend und betend, blickt nach oben; links von vorne reicht ihm der „Glaube“ Kreuz und Kelch, rechts hinter ihm schwebt die „Hoffnung“, und über ihm steigt die „Liebe“ zu der Mandorla empor. Das Strenge und Herbe, was Verrocchios Weise sonst leicht hat, ist in dieser holdseligen Komposition überwunden. Geblieben sind nur die hastigen Bewegungen und das Knitterige des vom Winde gebauschten Faltenwerks der Gewänder, was sich dann namentlich der Maler Sandro Botticelli zum Vorbilde genommen hat.

Eine Seite an Verrocchios Kunst haben wir noch nicht berührt, das Gebiet der weiblichen Schönheit, woran er doch auch seinen Anteil hat. Der Kopf des „David“ machte schon den Übergang dazu. Abgesehen von seinen großen Werken finden sich in den verschiedenen öffentlichen Sammlungen (Florenz, Berlin usw.) und im Privatbesitze zerstreut zahlreiche kleinere Arbeiten zum teil in Marmor, meistens aber Skizzen in Ton oder Stuck, und gerade diese Entwürfe zeigen in ihrer Frische Verrocchios vielseitige Begabung (es sind auch originelle Kompositionen darunter, die niemals ausgeführt wurden) und sein lebendiges Schönheitsgefühl. Wir verstehen ihnen gegenüber, wie einflußreich seine Lehre und sein Vorbild sein mußten. Wir sind geneigt, diesen Teil seiner Lebensaufgabe fast noch höher anzuschlagen als seine eigenen Leistungen. Wenigstens war er der beste Lehrer, vielleicht innerhalb der ganzen italienischen Kunstgeschichte, wenn man neben der Stärke des Einwirkens auch das Heilsame und Erfolgreiche

mit in Anschlag bringt. Er hat nur genützt, und man sieht nicht, wem er geschadet hätte, wie später Michelangelo so vielen! Die Plastik ging bald nach ihm in dem neuen Jahrhundert neue Wege. Sein Einfluß zeigt sich



Abb. 128. Tonmodell einer Madonna, von Verrocchio. Florenz, Uffizien.

da weniger direkt, als bei den Malern des 15. Jahrhunderts seit den siebziger Jahren. Diesen hat er die plastische Durchbildung ihrer Formen ermöglicht, wodurch sie sich von den früheren unterscheiden. Das zeigen, auf verschiedenen Stufen der Begabung, Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli und

der große Lionardo da Vinci. Verrocchio hat ja auch selbst gemalt, wie Antonio Pollajuolo, und wir werden ihm unter den Malern der siebziger Jahre wieder begegnen. Dadurch, daß er das Bindeglied ist zwischen der Plastik des alten und der Malerei des neuen Jahrhunderts, ist er eine der interessantesten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Diese Bemerkungen führen unmittelbar zurück auf die Frage nach Verrocchios Verhältnis zu dem weiblichen Schönheitsideal. Wir haben von ihm einige Madonnenreliefs, die sich in der Art an die ähnlichen Arbeiten Donatellos und Lucas anreihen. Das beste darunter ist ein großes, außerordentlich frisch empfundenes Tonmodell aus S. Maria Nuova, jetzt in den Uffizien (Abb. 128); es war einst marmorartig bemalt. Die Madonna sieht freundlich das vor ihr auf einem Kissen stehende Kind an. Nach einer Beobachtung Julius Meyers ginge das Madonnenideal Verrocchios auf den Madonnentypus von Filippo Lippi, der schon um 1440 fertig war (Madonna für S. Spirito von 1438, im Louvre), zurück, und dem Verrocchio wiederum verdanke das 15. Jahrhundert seit den siebziger Jahren die gemalte florentinische Madonna mit dem nackten, plastisch durchgebildeten Kinde. Der Typus wäre zwischen 1450 und 70 an die Stelle der ebenfalls realistischen Madonna Donatellos getreten. Die Schlußfolgerung hängt von der an sich richtigen Wahrnehmung ab, daß Verrocchio in seinen Skulpturen, je mehr wir diese kennen lernen, in desto größerem Umfange sich auch für die Maler als schulbildend erweist, spitzt sich aber hinsichtlich der Madonna zu sehr auf den Einen zu. Jedenfalls gehört er mit zu den auch für den Madonnentypus bestimmenden Bildhauern, und da er zugleich Maler gewesen ist, und seine hervorragendsten Schüler Maler sind, so liegt es nahe anzunehmen, daß er außer dem einen beglaubigten Bilde, der „Taufe Christi“ in der Akademie, noch andere gemalt habe. Die Kunstforschung ist deswegen neuerdings bemüht gewesen, ihm und auch seinen namenlosen Schülern Bilder zuzuweisen. Mag im einzelnen der Eifer fehlgreifen, man ist doch in das Verständnis der Typen der verschiedenen namhaften Meister dadurch tiefer eingedrungen, und für die Gesamtauffassung der florentinischen Malerei im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hat diese Methode überwiegend Vorteile ergeben.



Abb. 129. Mittelgruppe aus dem Zinsgroschen, von Masaccio. Florenz, Carmine.

2. Die Maler der Frührenaissance in Florenz.

Masaccio und Masolino. Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Verrocchio und die Pollajuoli. Castagno und Uccello. Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi. Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi. Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo.

Wir haben, veranlaßt durch den letzten bedeutenden Bildhauer der Frührenaissance, Verrocchio, mit einem Blicke auch die Madonnenmaler in Florenz bis gegen 1475 hin gestreift. Um die Anfänge dieser neuen Malerei aufzusuchen, müssen wir uns wieder mindestens ein halbes Jahrhundert zurückwenden, zurück hinter das Jahr, wo Brunelleschi die Domkuppel schloß (1434) und wo der letzte bedeutende Maler des älteren Stils, Fiesole, sich in S. Marco zu Florenz niederließ (1436). Die Konkurrenz der Bildhauer um die zweite Tür der Taufkirche war lange entschieden, und Ghiberti mit den Arbeiten für dieses Werk, die erste von seinen zwei Bronzetüren, beschäftigt, — da malte der junge Masaccio (1401—28) seine Geschichten aus dem Leben des Petrus für die kleine Kapelle der Brancacci in der Karmeliterkirche am anderen Ufer des Arno, das erste und zugleich das größte Denkmal der Malerei in dem neuen Stil. Die Kunstgeschichte verzeichnet im trocknen Annalenton, daß die Malerei der Renaissance zehn bis

der große Lionardo da Vinci. Verrocchio hat ja auch selbst gemalt, wie Antonio Pollajuolo, und wir werden ihm unter den Malern der siebziger Jahre wieder begegnen. Dadurch, daß er das Bindeglied ist zwischen der Plastik des alten und der Malerei des neuen Jahrhunderts, ist er eine der interessantesten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Diese Bemerkungen führen unmittelbar zurück auf die Frage nach Verrocchios Verhältnis zu dem weiblichen Schönheitsideal. Wir haben von ihm einige Madonnenreliefs, die sich in der Art an die ähnlichen Arbeiten Donatellos und Lucas anreihen. Das beste darunter ist ein großes, außerordentlich frisch empfundenes Tonmodell aus S. Maria Nuova, jetzt in den Uffizien (Abb. 128); es war einst marmorartig bemalt. Die Madonna sieht freundlich das vor ihr auf einem Kissen stehende Kind an. Nach einer Beobachtung Julius Meyers ginge das Madonnenideal Verrocchios auf den Madonnentypus von Filippo Lippi, der schon um 1440 fertig war (Madonna für S. Spirito von 1438, im Louvre), zurück, und dem Verrocchio wiederum verdanke das 15. Jahrhundert seit den siebziger Jahren die gemalte florentinische Madonna mit dem nackten, plastisch durchgebildeten Kinde. Der Typus wäre zwischen 1450 und 70 an die Stelle der ebenfalls realistischen Madonna Donatellos getreten. Die Schlußfolgerung hängt von der an sich richtigen Wahrnehmung ab, daß Verrocchio in seinen Skulpturen, je mehr wir diese kennen lernen, in desto größerem Umfange sich auch für die Maler als schulbildend erweist, spitzt sich aber hinsichtlich der Madonna zu sehr auf den Einen zu. Jedenfalls gehört er mit zu den auch für den Madonnentypus bestimmenden Bildhauern, und da er zugleich Maler gewesen ist, und seine hervorragendsten Schüler Maler sind, so liegt es nahe anzunehmen, daß er außer dem einen beglaubigten Bilde, der „Taufe Christi“ in der Akademie, noch andere gemalt habe. Die Kunstforschung ist deswegen neuerdings bemüht gewesen, ihm und auch seinen namenlosen Schülern Bilder zuzuweisen. Mag im einzelnen der Eifer fehlgreifen, man ist doch in das Verständnis der Typen der verschiedenen namhaften Meister dadurch tiefer eingedrungen, und für die Gesamtauffassung der florentinischen Malerei im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hat diese Methode überwiegend Vorteile ergeben.



Abb. 129. Mittelgruppe aus dem Zinsgroschen, von Masaccio. Florenz, Carmine.

2. Die Maler der Frührenaissance in Florenz.

Masaccio und Masolino. Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Verrocchio und die Pollajuoli. Castagno und Uccello. Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi. Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi. Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo.

Wir haben, veranlaßt durch den letzten bedeutenden Bildhauer der Frührenaissance, Verrocchio, mit einem Blicke auch die Madonnenmaler in Florenz bis gegen 1475 hin gestreift. Um die Anfänge dieser neuen Malerei aufzusuchen, müssen wir uns wieder mindestens ein halbes Jahrhundert zurückwenden, zurück hinter das Jahr, wo Brunelleschi die Domkuppel schloß (1434) und wo der letzte bedeutende Maler des älteren Stils, Fiesole, sich in S. Marco zu Florenz niederließ (1436). Die Konkurrenz der Bildhauer um die zweite Tür der Taufkirche war lange entschieden, und Ghiberti mit den Arbeiten für dieses Werk, die erste von seinen zwei Bronzetüren, beschäftigt, — da malte der junge Masaccio (1401—28) seine Geschichten aus dem Leben des Petrus für die kleine Kapelle der Brancacci in der Karmeliterkirche am anderen Ufer des Arno, das erste und zugleich das größte Denkmal der Malerei in dem neuen Stil. Die Kunstgeschichte verzeichnet im trocknen Annalenton, daß die Malerei der Renaissance zehn bis

zwanzig Jahre nach der Plastik auftritt, um 1420. Wir aber müssen uns die wunderbare Erscheinung lebendig zu machen suchen, wie ein junger Maler, von dem man bis dahin nichts besonderes gehört hatte und über dessen sonstiges Leben wir auch bis heute so gut wie nichts wissen, durch die Tat seines Genius aus dem Nichts, möchte man sagen, ein großes Werk geschaffen hat, das wie ein deutlicher Markstein hineinragt in die folgende Zeit und noch vielen Geschlechtern die Richtung in der Malerei angeben sollte.

Tommaso, der Sohn eines Notars aus der Umgegend von Florenz, Masaccio d. i. der wunderliche Thomas geheißen, ließ sich, zwanzig Jahre alt, nach einer römischen Reise in Florenz bei der Zunft der Ärzte und Apotheker eintragen (1421) und drei Jahre später unter die Mitglieder der Lukasgilde aufnehmen. Sein Name kommt noch 1427, wo Giovanni Medici eine neue Einkommensteuer durchbringen half, in den Steuerlisten vor. Er lebt in bescheidenen, sogar dürftigen Verhältnissen und wird zuletzt in den Listen von 1429 und 1430 als „angeblich" in Rom verstorben und mit einem unbeglichenen Schuldposten erwähnt. Die Kapelle ist 1422 eingeweiht worden, und Masaccio malte anläßlich dessen an eine (jetzt längst durch Umbau beseitigte) Wand im Kreuzgang mit grüner Erde in Helldunkel ein Gelegenheitsbild, eine Prozession mit vielen zeitgenössischen Figuren, deren lebensvolle Erscheinung Vasari mit Ausdrücken der Bewunderung beschrieben hat. Aber die berühmten Fresken in der Kapelle waren damals noch lange nicht fertig. Vielleicht waren sie sogar noch nicht einmal von Masaccio angefangen worden, und jedenfalls ließ er sie bei seinem Tode unvollendet zurück. Erst Filippino Lippi hat sie über fünfzig Jahre später zu Ende geführt.

Einige dieser Fresken soll vor Masaccio oder zum teil noch mit ihm zugleich sein Lehrer gemalt haben, ein Florentiner, Tommaso, zum Unterschiede von ihm Masolino genannt, und zwar wären es nach Vasari außer den jetzt zerstörten Bildern der Decke die zwei Darstellungen der „Heilung des Lahmen" und der „Predigt Petri", denen seit Gaye aus stilistischen Gründen der „Sündenfall des ersten Menschenpaares" als drittes Bild hinzugerechnet zu werden pflegt. Wir stellen diese Frage und die künstlerische Persönlichkeit des Masolino zunächst zurück, um die Fresken Masaccios zu betrachten.

Die Mittelwand zu beiden Seiten des Altars bedecken je zwei Hochbilder, die zwei Seitenwände haben je zwei Breitbilder, die an den Seiten

vorspringenden Wandpilaster je zwei Hochbilder, die schmäler sind als jene ersten (in der Weise des untenstehenden Schemas*). Die beiden obersten äußeren Pfeilerbilder stellen unabhängig von der Petruslegende das erste Menschenpaar bei dem Sündenfall und der Austreibung dar. Wer je vor diesen Fresken in der schlecht erleuchteten kleinen Kapelle gestanden hat, auf den haben sie auch nach dem glänzenden Reichtum der großen florentinischen Galerien immer noch einen ganz besonderen Eindruck gemacht. Es ist der frische Reiz der noch suchenden, aufsteigenden Kunst, der diese verwitterten und halbzerstörten Bilder erfüllt, und die Kunst hat mit einfachen, großen Mitteln bereits die Höhe des in seiner Art Vollkommenen erstiegen. Die Personen leben. Ihre Körper heben sich ab von der Wand wie im Relief. Sie haben porträtartige Köpfe, und wir wissen, daß Masaccio seinen Heiligen die Köpfe bestimmter Individuen aufgesetzt hat. Donatellos Kunst (S. 172) ist hier auf die Malerei übertragen worden. Die Gesichter sind alle ernst, oft von großer Hoheit, wie bei dem Petrus, manchmal auch an das Derbe des Straßentypus gehend, so bei einzelnen Aposteln (2. 3.) oder bei den Krüppeln (5. 9.). Die einzelnen Gestalten haben alle etwas ungemein würdevolles, wie Donatellos Bronzestatuen, und es ist vorwiegend die männliche Schönheit des gesetzten Alters, die den Bildern ihren Charakter gibt. Daß die Männer so fest auf ihren Füßen stehen und nicht mehr, wie man es auf den älteren Bildern sieht, geziert auf den Fußspitzen zu schweben scheinen, hebt Vasari öfters rühmend hervor. Ihr ganzes Auftreten und Gehaben ist überzeugend, viel alltäglicher, häuslicher möchte man sagen, als bei Giotto,

*)

1. Vertreibung aus dem Paradiese. Abb. 130.	2. Bezahlung des Zinsgroschens. Abb. 133.	3. Predigt Petri (Masolino?).	Altar=	4. Petrus taufend. Abb. 131.	5. Heilung des Lahmen und der Petronilla (Masolino?). Abb. 136.	6. Sündenfall (Masolino?).
7. Petrus im Gefängnis von Paulus besucht (Filippino).	8. Erweckung des Königsohns und Petrus auf dem Thron (z. teil Filippino). Abb. 173.	9. Petrus und Johannes Kranke durch ihren Schatten heilend. Abb. 129.	Wand.	10. Petrus mit Johannes Almosen gebend.	11. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Märtyrertum (Filippino). Abb. 174.	12. Petri Befreiung (Filippino). Abb. 175.

wo der menschliche Typus noch etwas sehr allgemeines hat. Bisweilen schreiten sie an uns vorüber, wie wir es auf der Straße sehen; ihr Schatten fällt auf die Wand und berührt die Krüppel, an denen die beiden Apostel vorbeigehen (9, Abb. 130). Es ist also zum erstenmale in der Malerei mit dem Leben in seiner leibhaftigen Erscheinung Ernst gemacht.



Abb. 130. Petrus und Johannes heilen Kranke, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Der Realismus geht weiter. Zwar in der Bekleidung findet sich Giotto gegenüber grundsätzlich kein Unterschied. Die Apostel und ähnliche Figuren haben antike Tracht, dazwischen stehen Menschen in Zeitkleidung mit eng anliegenden Beinkleidern und, wenn sie vornehm sind, mit langen Mänteln, gehören sie dem Volke an, auch in kurzen Röcken. Aber die Gewänder sind nicht mehr schematisch behandelt. Auch wenn sie reich und schwer von Stoff sind, folgt ihre Oberfläche den Formen und Bewegungen des darunter verdeckten Körpers. Falten und zurückliegende Teile sind tief und kräftig in Schatten angegeben; ihnen stehen die erhabenen Teile in breiten Lichtmassen gegenüber. Oft sind noch die höchsten Lichter an den Rand der Formen gesetzt, wo sie einen Ersatz für den früheren dunklen Linienumriß geben sollen. Übrigens wird nicht mehr, wie bei Giotto, alles mit Strichen gezeichnet, sondern die Hauptsachen an Kleidern, Formen, Köpfen werden in Licht und Schatten modelliert. So macht es unser Auge, wenn es sich auf eine Statue

richtet, und das ist natürlich auch der Weg, auf dem Masaccio dieses körperliche Malen, das Setzen von Licht und Schatten, gefunden hat. Es war vor ihm nicht da, auch im Altertum nicht, trotz manchen äußeren Vergleichspunkten. Nun hat, wie wir früher sahen, die Kunst der Renaissance es als eine ihrer höchsten Aufgaben angesehen, gerade so wie die antike Plastik die unbekleidete, reine Form des menschlichen Körpers wiederzugeben, und zufällig wird in der Renaissance der entscheidende Schritt früher in der Malerei getan als in der Plastik. Masaccios Adam und Eva, wie sie von dem Engel aus der Paradiesespforte getrieben werden (1, Abb. 131), sind in den Formen so vollkommen und in Bewegung und Ausdruck so lebendig, daß sie noch Raffael in den Loggien zum Vorbilde dienen konnten, und die Täuflinge in der Taufe Petri (4, Abb. 132), namentlich der berühmte nun verwitterte „Frierende", sind die ersten natürlichen männlichen Akte, noch vor Donatellos David (S. 175). Ghibertis Isaak, wenn man an ihn hier denken darf, ist allerdings älter (S. 139). Masaccio ist also den anderen vorangegangen in der Erfassung der Natur nach einer Seite, die später in der Malerei eine immer größere Bedeutung gewinnt. Für ihn und seine Richtung ist das Nackte noch nebensächlich, er zeigt es als eine Probe seines Könnens und gibt darin gleich das Höchste.



Abb. 131. Vertreibung aus dem Paradiese, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Die schmalen Hochbilder enthalten wenige Figuren, lebendig und groß aufgefaßt, in den Körperformen richtig und deutlich ausgedrückt, aber leicht hingesetzt mit breitem Auftrag und in flüssigen, durchscheinenden Farben, so daß die Körper Rundung und durch die Verschmelzung der Töne Weichheit bekommen haben, und die ganze farbige Oberfläche einen allgemeinen lichten, warmen Schein hat, wie später in den Fresken Correggios und Andreas del Sarto. Die Figuren wirken wie Statuen, die zu einer kleinen Gruppe zusammengestellt sind. Dahinter ist etwas Landschaft oder Architektur angegeben.

Eine weitergehende, wirkliche Komposition haben wir dann auf den

wo der menschliche Typus noch etwas sehr allgemeines hat. Bisweilen schreiten sie an uns vorüber, wie wir es auf der Straße sehen; ihr Schatten fällt auf die Wand und berührt die Krüppel, an denen die beiden Apostel vorbeigehen (9, Abb. 130). Es ist also zum erstenmale in der Malerei mit dem Leben in seiner leibhaftigen Erscheinung Ernst gemacht.



Abb. 130. Petrus und Johannes heilen Kranke, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Der Realismus geht weiter. Zwar in der Bekleidung findet sich Giotto gegenüber grundsätzlich kein Unterschied. Die Apostel und ähnliche Figuren haben antike Tracht, dazwischen stehen Menschen in Zeitkleidung mit eng anliegenden Beinkleidern und, wenn sie vornehm sind, mit langen Mänteln, gehören sie dem Volke an, auch in kurzen Röcken. Aber die Gewänder sind nicht mehr schematisch behandelt. Auch wenn sie reich und schwer von Stoff sind, folgt ihre Oberfläche den Formen und Bewegungen des darunter verdeckten Körpers. Falten und zurückliegende Teile sind tief und kräftig in Schatten angegeben; ihnen stehen die erhabenen Teile in breiten Lichtmassen gegenüber. Oft sind noch die höchsten Lichter an den Rand der Formen gesetzt, wo sie einen Ersatz für den früheren dunklen Linienumriß geben sollen. Übrigens wird nicht mehr, wie bei Giotto, alles mit Strichen gezeichnet, sondern die Hauptsachen an Kleidern, Formen, Köpfen werden in Licht und Schatten modelliert. So macht es unser Auge, wenn es sich auf eine Statue

richtet, und das ist natürlich auch der Weg, auf dem Masaccio dieses körperliche Malen, das Setzen von Licht und Schatten, gefunden hat. Es war vor ihm nicht da, auch im Altertum nicht, trotz manchen äußeren Vergleichspunkten. Nun hat, wie wir früher sahen, die Kunst der Renaissance es als eine ihrer höchsten Aufgaben angesehen, gerade so wie die antike Plastik die unbekleidete, reine Form des menschlichen Körpers wiederzugeben, und zufällig wird in der Renaissance der entscheidende Schritt früher in der Malerei getan als in der Plastik. Masaccios Adam und Eva, wie sie von dem Engel aus der Paradiesespforte getrieben werden (1, Abb. 131), sind in den Formen so vollkommen und in Bewegung und Ausdruck so lebendig, daß sie noch Raffael in den Loggien zum Vorbilde dienen konnten, und die Täuflinge in der Taufe Petri (4, Abb. 132), namentlich der berühmte nun verwitterte „Frierende“, sind die ersten natürlichen männlichen Akte, noch vor Donatellos David (S. 175). Ghibertis Isaak, wenn man an ihn hier denken darf, ist allerdings älter (S. 139). Masaccio ist also den anderen vorangegangen in der Erfassung der Natur nach einer Seite, die später in der Malerei eine immer größere Bedeutung gewinnt. Für ihn und seine Richtung ist das Nackte noch nebensächlich, er zeigt es als eine Probe seines Könnens und gibt darin gleich das Höchste.



Abb. 131. Vertreibung aus dem Paradiese, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Die schmalen Hochbilder enthalten wenige Figuren, lebendig und groß aufgefaßt, in den Körperformen richtig und deutlich ausgedrückt, aber leicht hingesetzt mit breitem Auftrag und in flüssigen, durchscheinenden Farben, so daß die Körper Rundung und durch die Verschmelzung der Töne Weichheit bekommen haben, und die ganze farbige Oberfläche einen allgemeinen lichten, warmen Schein hat, wie später in den Fresken Correggios und Andreas del Sarto. Die Figuren wirken wie Statuen, die zu einer kleinen Gruppe zusammengestellt sind. Dahinter ist etwas Landschaft oder Architektur angegeben.

Eine weitergehende, wirkliche Komposition haben wir dann auf den

großen Bildern, auf denen allen übrigens (sogar auf den später von Filippino gemalten 8. 11) sich verschiedene Szenen befinden, deren Teilnehmer einander nichts angehen, so daß sie innerhalb derselben einheitlich aufgefaßten Landschaft oder Architektur an den Grenzen der Szenen einander die Rücken zuwenden. Das ist gedacht in der früheren Art Giottos und überhaupt des Mittelalters. Masaccio behält diese Kompositionsweise, die das 16. Jahrhundert in Italien durchweg aufgibt, mit vielen späteren Malern seines Jahrhunderts bei, aber bei seiner sonstigen Art darzustellen und zu malen beeinträchtigt es nicht die Wirkung seiner Kunst, die uns dennoch den Eindruck wirklicher Vorgänge gibt.

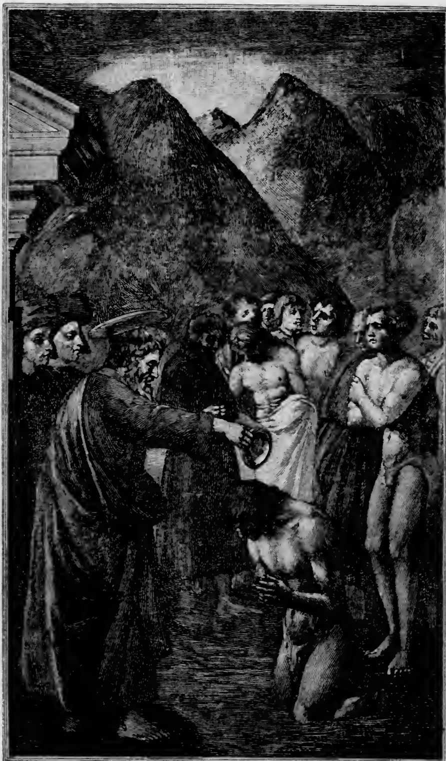


Abb. 132. Petrus taufend. Von Masaccio. Florenz, Carmine.

Masaccio hat lebendige Bilder, er hat das bloße Illustrieren für den Verstand, das unbeholfene Verdeutlichen überwunden. Am vollendetsten und treuesten gibt seine Art zu schildern das schönste aller dieser Bilder wieder, der Zinsgroschen (2, Abb. 129). In der Mitte steht Christus unter den Aposteln vor dem Zöllner und weist Petrus auf das Wasser hin, wo (links) derselbe Petrus niedergekniet ist, um die Münze aus dem Fische zu nehmen, und dann reicht (rechts) Petrus wieder sie dem Zöllner, der hier zum zweitenmal erscheint. Hinter dem Ganzen zieht sich eine Hügellandschaft hin mit spärlich belaubten Bäumen, wie sie die Italiener noch

heute gern haben; daran schließt sich rechts, wo Petrus vor dem Zöllner steht, eine Architektur, die ohne gotisch zu sein, noch an das leichte Stangenwerk Giottos erinnert. Ausgebildete Renaissance-Architektur, wie bei Filippino (8 und weniger ausgeprägt 11), kann man so bald nach 1420 (S. 131) auf Masaccios Fresken noch nicht erwarten. Aber es ist schon charakteristisch, daß diese Dinge wie Nebensachen und auf eine gewisse malerische Wirkung hin behandelt werden und nicht, wie noch bei den Giottesken, mit Sorgfalt und Liebe als etwas für sich geschätztes. So sind diese Bäume die ersten wirklichen Naturgebilde, diese Häuser nicht bloß Kulissen, sondern für ihre Menschen bewohnbare Räume. Den entschiedensten Eindruck einer Renaissance-Architektur haben wir auch in dieser Hinsicht auf dem Bilde der Heilung des Lahmen und der Petronilla, das unter Masolinos Namen geht (5, Abb. 136).



Abb. 133. Kopf Christi aus dem Zinsgroschen, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Ein ganz bedeutender Fortschritt gegen Giotto ist in der perspektivischen Verteilung der Gegenstände über die Fläche gemacht. Hier war, wie berichtet wird, Brunelleschis Lehre von Einfluß auf Masaccio. Der Eindruck der Nähe und der Ferne, den Giotto noch nicht einmal erstrebt hat, wird hier vollkommen erreicht durch Mittel, die also für uns zuerst Masaccio als Maler zur Wirkung gebracht hat. Angewandt hat sie, wie wir aus Beschreibungen wissen, schon vor ihm Brunelleschi. Ungezwungen und natürlich, wie bei einem wirklichen Vorgange, erscheinen nun die handelnden Figuren auf der vertieften Fläche. Die große Mittelgruppe auf dem „Zinsgroschen" ist zusammengesetzt aus solchen Teilnehmern, die lebhaft gestikulierend den Gedankeninhalt verständlich machen und zugleich dadurch künstlerisch rhythmisch wirken, — vor allem Christus (Abb. 133), Petrus und der Zöllner — und aus solchen, die mehr oder weniger ruhig, wie der Chor, die Handlung begleiten. Wir sehen was die Menschen wollen, und ihr Zusammensein ist

großen Bildern, auf denen allen übrigens (sogar auf den später von Filippino gemalten 8. 11) sich verschiedene Szenen befinden, deren Teilnehmer einander nichts angehen, so daß sie innerhalb derselben einheitlich aufgefaßten Landschaft oder Architektur an den Grenzen der Szenen einander die Rücken zuwenden. Das ist gedacht in der früheren Art Giottos und überhaupt des Mittelalters. Masaccio behält diese Kompositionsweise, die das 16. Jahrhundert in Italien durchweg aufgibt, mit vielen späteren Malern seines Jahrhunderts bei, aber bei seiner sonstigen Art darzustellen und zu malen beeinträchtigt es nicht die Wirkung seiner Kunst, die uns dennoch den Eindruck wirklicher Vorgänge gibt.



Abb. 132. Petrus taufend. Von Masaccio. Florenz, Carmine.

Masaccio hat lebendige Bilder, er hat das bloße Illustrieren für den Verstand, das unbeholfene Verdeutlichen überwunden. Am vollendetsten und treuesten gibt seine Art zu schildern das schönste aller dieser Bilder wieder, der Zinsgroschen (2, Abb. 129). In der Mitte steht Christus unter den Aposteln vor dem Zöllner und weist Petrus auf das Wasser hin, wo (links) derselbe Petrus niedergekniet ist, um die Münze aus dem Fische zu nehmen, und dann reicht (rechts) Petrus wieder sie dem Zöllner, der hier zum zweitenmal erscheint. Hinter dem Ganzen zieht sich eine Hügellandschaft hin mit spärlich belaubten Bäumen, wie sie die Italiener noch

heute gern haben; daran schließt sich rechts, wo Petrus vor dem Zöllner steht, eine Architektur, die ohne gotisch zu sein, noch an das leichte Stangenwerk Giottos erinnert. Ausgebildete Renaissance-Architektur, wie bei Filippino (8 und weniger ausgeprägt 11), kann man so bald nach 1420 (S. 131) auf Masaccios Fresken noch nicht erwarten. Aber es ist schon charakteristisch, daß diese Dinge wie Nebensachen und auf eine gewisse malerische Wirkung hin behandelt werden und nicht, wie noch bei den Giottesken, mit Sorgfalt und Liebe als etwas für sich geschätztes. So sind diese Bäume die ersten wirklichen Naturgebilde, diese Häuser nicht bloß Kulissen, sondern für ihre Menschen bewohnbare Räume. Den entschiedensten Eindruck einer Renaissance-Architektur haben wir auch in dieser Hinsicht auf dem Bilde der Heilung des Lahmen und der Petronilla, das unter Masolinos Namen geht (5, Abb. 136).



Abb. 133. Kopf Christi aus dem Zinsgroschen, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Ein ganz bedeutender Fortschritt gegen Giotto ist in der perspektivischen Verteilung der Gegenstände über die Fläche gemacht. Hier war, wie berichtet wird, Brunelleschis Lehre von Einfluß auf Masaccio. Der Eindruck der Nähe und der Ferne, den Giotto noch nicht einmal erstrebt hat, wird hier vollkommen erreicht durch Mittel, die also für uns zuerst Masaccio als Maler zur Wirkung gebracht hat. Angewandt hat sie, wie wir aus Beschreibungen wissen, schon vor ihm Brunelleschi. Ungezwungen und natürlich, wie bei einem wirklichen Vorgange, erscheinen nun die handelnden Figuren auf der vertieften Fläche. Die große Mittelgruppe auf dem „Zinsgroschen“ ist zusammengesetzt aus solchen Teilnehmern, die lebhaft gestikulierend den Gedankeninhalt verständlich machen und zugleich dadurch künstlerisch rhythmisch wirken, — vor allem Christus (Abb. 133), Petrus und der Zöllner — und aus solchen, die mehr oder weniger ruhig, wie der Chor, die Handlung begleiten. Wir sehen was die Menschen wollen, und ihr Zusammensein ist

ein natürlicher und schön geordneter Vorgang, wiederum ein großer Fortschritt gegen Giotto! Die lange Fläche und die große Figurenzahl dieser Wandbilder bringen es mit sich, daß sich die Komposition geradlinig, zwischen links und rechts, hinzieht, und daß die Köpfe der Figuren gleich hoch in einer Linie liegen. Das ist bei der unbefangenen Art der Schilderung und bei der immerhin dekorativen Bestimmung dieser Bilder natürlich. So haben es auch noch die folgenden Maler in ihren Fresken gemacht. Erst am Ende des Jahrhunderts versucht man, hauptsächlich unter Lionardos Einfluß, eine der Form des Dreiecks sich nähernde, pyramidenartige Gruppierung, die dann bald für das Tafelbild als Regel angesehen wird.

Was auch immer von Masaccio verloren gegangen ist und was ihm an Vorhandenem noch zugeschrieben werden mag, wie die Fresken in S. Clemente in Rom: die Bilder der Brancaccikapelle sind jedenfalls seine höchste und reifste Leistung. Daß sie uns wenigstens in den Grundzügen erhalten sind, verdanken wir dem besonderen Glücksfalle, daß ein Brand, der 1771 die alte Karmeliterkirche zerstörte, diese Kapelle verschont hat. Soweit ein Meister von solcher Größe auf Tafelbildern erkannt werden kann, leisten diesen Dienst noch zwei Predellen einer Altartafel: die „Anbetung der Könige“ und das „Martyrium Petri und Johannis des Täufers“, sowie ein ihm ebenfalls zugeschriebenes Rundbild mit der Darstellung einer vornehmen florentinischen Wochenstube (sämtlich in Berlin).

Das Hervorstechende an Masaccio ist das Ernste und Große neben der vollen Naturwahrheit. Diese fehlt noch bei Giotto, der in der monumentalen Haltung sein Vorgänger ist. Masaccios Kunst ist von einem beinahe unendlichen Einfluß gewesen. Seine Art haben am meisten in ihren Fresken Filippo Lippi und Domenico Ghirlandajo weitergeführt. Sie sind seine echten Nachfolger und haben denselben ernsten, feierlichen Zug. Wir dürfen uns gewiß den frühverstorbenen Masaccio auch in seinem persönlichen Wesen ernst und schwer vorstellen; zum Lustigsein scheint er ja auch keinen Anlaß gehabt zu haben. Seine älteren Freunde Brunelleschi und Donatello waren auch keine leichten Naturen.

Aber der Mann, der als Maler Masaccios Lehrer genannt wird, Masolino, war, nach seinen Bildern und auch nach seinem Leben zu schließen, ein anders gearteter Mensch, heiter und beweglich. Indem wir ihm und einigen seiner Werke nachgehen, tun wir manchen interessanten Blick in das

Leben der Zeit. Wir können damit die Betrachtung der Bilder, die ihm in der Brancaccikapelle von manchen zugeschrieben werden (3. 5. 6), verbinden.

Masolino hat den Masaccio um viele Jahre überlebt; er ist wahrscheinlich nach 1440 gestorben. Er hat für zwei sehr verschiedenartige Gönner gemalt, für den Kardinal Branda von Castiglione an der Olona (nördlich von Mailand) und für Filippo Scolari, einen kühnen Abenteurer, der sich emporgearbeitet hatte vom Kaufmannslehrling zum Feldherrn König Sigismunds von Ungarn und schließlich zum Obergespan. Er baute in Ungarn zahlreiche Kirchen und Kapellen. „Pippo Spano“ nannte man ihn in Florenz. An ein Porträt von ihm sind wir früher erinnert worden (S. 174).

Branda war Kardinal von S. Clemente in Rom (um 1420) und ließ in dieser seiner Basilika die Katharinenkapelle mit Fresken schmücken: einer großen „Kreuzigung“ und „Geschichten eines männlichen Heiligen und der Katharina“. Die Bilder sind stark übermalt. Nach Vasari waren sie von Masaccio, andere geben sie dem Masolino, der bald darauf für den Kardinal in Castiglione beschäftigt war, lassen aber den Masaccio daran einen erheblichen Anteil haben, und das ist das Wahrscheinlichste. Die Fresken sind dann jedenfalls vor denen der Brancaccikapelle, also etwa bis 1424, von Masaccio ausgeführt.

In seiner Heimat Castiglione ließ Branda eine bescheidene Kirche ausbauen, die 1425 eingeweiht wurde. Erst nach diesem Jahre erhielt sie Fresken, und zwar zuerst das Chorgewölbe von Masolinos Hand, wie eine lateinische Inschrift an der Decke bezeugt. Demnächst die ganze untere Wandfläche unter dem Gewölbe („Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius“, die uns hier nichts angehen). Masolino ist 1424 bei den Ärzten und Apothekern in Florenz eingeschrieben worden und hat 1425 eine Zahlung für Arbeiten in der Karmeliterkirche (der Brancaccikapelle) erhalten. Bald darauf wird er sich also nach Castiglione d'Olona begeben haben. Seine Fresken in Castiglione sind höchst merkwürdig. Sie füllen, im ganzen fünf Bilder, die über dem Chor zusammenlaufenden fünf Kappen des Spitzbogengewölbes*), deren Form dem Künstler erhebliche Beschränkungen auf-

*) Was folgendes Schema veranschaulichen mag:



a) Geburt Christi,
e) Anbetung der Könige,
dazwischen *b*—*d* Krönung Mariä, Verkündigung und Sposalizio.

legte. Auf den drei inneren, schmäleren Feldern sind die Figuren strenger, langgezogen, gotisierend und etwas schematisch nach alter Weise. An den beiden äußeren, breiten Kappen entfaltet sich die Schilderung freier, mannigfach und anmutig erzählend in der Art des neuen florentinischen Stils.

Die Szenen sind hier bereits ins Freie verlegt und durch bescheidene landschaftliche Umgebung leise belebt. Bei der „Geburt Christi" sehen wir das Kind auf dem Erdboden mit an den Mund gelegtem Finger, Maria anbetend davor (wie auf der wenig älteren Predella Gentiles da Fabriano, S. 120). Links kniet Joseph, rechts der Kardinal Branda als Stifter, von einer weiblichen Schutzheiligen eingeführt. Wir fühlen uns in der Stimmung erinnert an ähnliche spätere Bilder von Filippo Lippi, der von Masolino beeinflußt worden ist. Ebenso schön und natürlich ist die „Anbetung der Könige". Der älteste König küßt knieend dem Kinde den Fuß, wie auf dem erwähnten Altarwerke Gentiles. Die Körperformen auf diesen Bildern stehen etwa auf der Mitte zwischen dem feierlichen Giotto und dem lebendigen Masaccio. Wir finden noch nichts von dem ungarischen Kostüm, das Masolino seit seinem Aufenthalte bei Pippo Spano annimmt, und später, wie wir gleich sehen werden, auch in Castiglione d'Olona verwendet hat. Die Fresken des Chors gehören also in die frühere Zeit Masolinos, wo er dem Augenschein nach aus der gotischen Formgebung durch eigenes Leben und individuelles Schönheitsgefühl, gleichzeitig mit dem wenig älteren Gentile da Fabriano, hinausstrebte. Sein Schüler Masaccio ist kräftiger, Masolino ist weich und hat mehr Liebreiz, sowie später Filippo Lippi. Der Abstand zwischen Masaccio und seinen Vorgängern ist groß und wird es immer bleiben. Wer diese Lücke durch Ausgrabung der „überleitenden" Giottesken ausfüllen zu können meint, versperrt sich bloß durch Maulwurfsarbeit die Aussicht auf die Höhen.

Masolino ging darauf nach Ungarn und hat dann viel später noch einmal in Castiglione für den Kardinal Branda gearbeitet. Denn die kleine Taufkirche S. Giovanni, daselbst neben der Kirche, ist im Innern ganz mit Fresken aus dem Leben des Täufers — von der „Verkündigung" bis zum „Gastmahl des Herodes", im ganzen vierzehn — bedeckt, die dem Stil nach nur Masolino gehören können; und oben an der Decke findet sich als Schluß einer erloschenen Inschrift die Zahl 1435 gemalt, die sich nur auf die Zeit dieser Malereien beziehen läßt. In diesem Cyklus wechseln, wie in der Brancaccikapelle, figurenreichere Bilder ab mit solchen, die nur aus wenigen großen Figuren bestehen, und es kommen dann noch einige Einzelgestalten hinzu. Der Raum der Taufkirche ist der Entfaltung nicht so günstig gewesen wie die geraden Wände der Kapelle in Florenz. Das hat jedenfalls den Maler in der Komposition gehemmt. Aber es ist etwas äußerliches, wodurch sich die Befangenheit in den Linien und das Erzwungene der dekorativen Anpassung noch nicht erklären lassen. Das geeignete Talent würde auch das überwunden und andere Linien und Motive gefunden haben. Der Maler, der hier malte, hat in dem allgemeinen großen Wurf der Darstellung nicht Schritt gehalten mit Masaccio oder Donatello. In der Durchbildung der Formen des Nackten ferner kommt er ihnen ebenfalls nicht gleich. Aber im einzelnen verfügt er nicht nur über die Gabe, sanfte Schönheit und Anmut gut auszudrücken, — ganz wie an dem Gewölbe der Kirche (S. 223) — sondern er beobachtet hier im Baptisterium auch übrigens am Leben, an den Menschen, in der Tracht scharf und mit großer Vorliebe für das Mannigfaltige der täglichen Erscheinung. Masolino hat hier um 1435 das reiche und prächtige Zeitkostüm der Lombarden in die florentinische Kunst eingeführt. In den Fresken von Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli entfaltet sich dieser Glanz dann weiter. Wie einfach, schlicht und allgemein sind dagegen die Menschen bei Fiesole und selbst bei Masaccio gekleidet. Dadurch machen die Fresken in Castiglione mit ihren vielen Porträtfiguren neben einer andererseits steifen, frühen, altertümlichen Formensprache einen ganz eigentümlichen Eindruck, fesselnd und doch wieder seltsam berührend. Der Eindruck wird verstärkt durch die ungarischen Erinnerungen, die Masolino hier in einer so lebendigen, genreartigen Weise verwertet hat, wie das bis dahin in der italienischen Kunst ohne Beispiel ist. Der Lehrer Masolino, der seinen Schüler Masaccio lange überlebt hat, zeigt also hier in seinem späteren Werke seine Vorzüge neben seinen Schwächen. Aus der Art seiner schließlichen Entwickelung dürfen wir die Gewißheit nehmen: im einzelnen und kleinen, in der Beobachtung überhaupt, mag Masaccio von Masolino noch soviel gelernt haben, im großen seiner Kunst gewiß nicht viel, denn darin war er, als er starb, längst über seinen ehemaligen Lehrer hinaus, der dann noch zwar realistisch im einzelnen und insofern im neuen Stil, aber ohne die volle Beherrschung der Form, kurz unharmonisch weiter malte.

Über die Art Masolinos wollen wir uns in einigen Beobachtungen an den merkwürdigsten dieser Bilder Rechenschaft geben.

Auf der Taufe Christi (Abb. 134) erinnern die Hauptpersonen, Johannes und Christus, an die gotische Malerei. Daneben spricht die neue Zeit aus einem Genrebilde, das sich als Hauptgegenstand vordrängt: drei



Abb. 134. Taufe Christi, von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

fast nackte Männer haben sich entkleidet, einer zieht sich die Beinkleider, einer den letzten Schuh aus; einer vom Rücken gesehen, zieht sich das Hemd über den Kopf. Neben ihm steht ein vierter frierend in seinem Mantel. Die Körperformen und die Stellungen sind, verglichen mit dem Nackten in der Brancaccikapelle, doch um 1435 keine bedeutende Leistung mehr. Unter den Zuschauern, die zu der Szene von unten auf Stufen emporsteigen, erscheint ein Porträtkopf, mit einer Mütze bedeckt. Und diese Zutaten mehren sich auf den anderen Darstellungen aus der Geschichte des Täufers („Zacharias im Tempel“, „Namengebung“, stark verwittert, „Predigt Johannis“, „Lamm Gottes“): ältere Männer in kurzen Mänteln, manchmal in ganzer Figur mit enganliegenden Beinkleidern, mit verschieden gestalteten, zum teil sehr hohen Mützen, mit freundlichen oder mürrischen Gesichtern, alle individuell und manche durch eine entschiedene Familienähnlichkeit als Glieder eines Geschlechtes kenntlich, einige stillstehend und zuschauend, andere auf Stufen in die Höhe steigend. Zweimal erscheint Branda selbst, außerdem entdecken wir mindestens fünf weitere Castigliones unter einer noch größeren Zahl anderer lebensvoll kostümierter Teilnehmer. Wollen wir dies an sich ja sehr interessante Element zeitgeschichtlicher Zugaben künstlerisch richtig würdigen, so darf uns



Abb. 135. Gastmahl des Herodes, von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

nicht entgehen, daß es hier getrennt als Merkwürdigkeit für sich neben die wie aus einer anderen Welt stammenden Gestalten gestellt ist, während Masaccio und nach ihm Filippo Lippi im Dom zu Prato die zeitgenössischen Teile mit den handelnden historischen Personen auch künstlerisch in Stil und Kostüm zu verbinden gewußt haben.

Weitere Bilder Masolinos mit wenigen Figuren geben sehr wirkungsvolle Einzelmotive, die etwas an die Brancaccikapelle erinnern: Johannes, den Herodes ermahnend, wird von dem Häscher gepackt; der Schließer in ganzer Figur, wie er Johannes einkerkert; Johannes als Brustbild aus dem Kerkerfenster sehend.

Merkwürdiger aber und für Masolinos Stellung in der Kunstgeschichte besonders wichtig ist die große Darstellung des Gastmahls des Herodes, die deswegen kurz beschrieben werden muß. Links und rechts vom Beschauer öffnen sich reiche Architekturen auf einen Hof, der, hinten wiederum durch



Abb. 134. Taufe Christi, von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

fast nackte Männer haben sich entkleidet, einer zieht sich die Beinkleider, einer den letzten Schuh aus; einer vom Rücken gesehen, zieht sich das Hemd über den Kopf. Neben ihm steht ein vierter frierend in seinem Mantel. Die Körperformen und die Stellungen sind, verglichen mit dem Nackten in der Brancaccikapelle, doch um 1435 keine bedeutende Leistung mehr. Unter den Zuschauern, die zu der Szene von unten auf Stufen emporsteigen, erscheint ein Porträtkopf, mit einer Mütze bedeckt. Und diese Zutaten mehren sich auf den anderen Darstellungen aus der Geschichte des Täufers („Zacharias im Tempel“, „Namengebung“, stark verwittert, „Predigt Johannis“, „Lamm Gottes“): ältere Männer in kurzen Mänteln, manchmal in ganzer Figur mit enganliegenden Beinkleidern, mit verschieden gestalteten, zum teil sehr hohen Mützen, mit freundlichen oder mürrischen Gesichtern, alle individuell und manche durch eine entschiedene Familienähnlichkeit als Glieder eines Geschlechtes kenntlich, einige stillstehend und zuschauend, andere auf Stufen in die Höhe steigend. Zweimal erscheint Branda selbst, außerdem entdecken wir mindestens fünf weitere Castigliones unter einer noch größeren Zahl anderer lebensvoll kostümierter Teilnehmer. Wollen wir dies an sich ja sehr interessante Element zeitgeschichtlicher Zugaben künstlerisch richtig würdigen, so darf uns



Abb. 135. Gastmahl des Herodes, von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

nicht entgehen, daß es hier getrennt als Merkwürdigkeit für sich neben die wie aus einer anderen Welt stammenden Gestalten gestellt ist, während Masaccio und nach ihm Filippo Lippi im Dom zu Prato die zeitgenössischen Teile mit den handelnden historischen Personen auch künstlerisch in Stil und Kostüm zu verbinden gewußt haben.

Weitere Bilder Masolinos mit *wenigen Figuren* geben sehr wirkungsvolle Einzelmotive, die etwas an die Brancaccikapelle erinnern: Johannes, den Herodes ermahnend, wird von dem Häscher gepackt; der Schließer in ganzer Figur, wie er Johannes einkerkert; Johannes als Brustbild aus dem Kerkerfenster sehend.

Merkwürdiger aber und für Masolinos Stellung in der Kunstgeschichte besonders wichtig ist die große Darstellung des *Gastmahls des Herodes*, die deswegen kurz beschrieben werden muß. Links und rechts vom Beschauer öffnen sich reiche Architekturen auf einen Hof, der, hinten wiederum durch

Arkaden abgeschlossen, darüber den Blick in eine Gebirgslandschaft freigibt (Abb. 135). Unter der Säulenhalle links sitzen an gedeckter Tafel Herodes, der Kardinal Branda, Pippo Spano mit hoher Bärenmütze und sein ungarischer Begleiter mit langem Schnauzbart, alle erstaunt über das Anliegen der schönen Salome, die graziös an den Tisch herangetreten ist, mit einer gleich anmutigen Genossin, einem Pagen und zwei Herren in Mützen und kurzen Mänteln, von denen der eine durch seine Gesichtszüge uns bereits von den früher betrachteten Bildern her bekannt ist; er gehört zum Geschlechte des Kardinals. Dieser Gruppe gegenüber thront vor der Halle zur Rechten die Königin, von zwei Frauen umgeben, vor ihr kniet Salome mit dem Haupte auf der Schüssel. Hier hat wohl Masolino sein bestes gegeben. Welchen Eindruck macht es auf uns? Er versteht deutlich und lebendig zu erzählen. Aber seine Figuren sind nicht auf den Mittelpunkt eines dramatischen Vorgangs hin komponiert, sondern in sehr kleinem Maßstabe als Staffage in die Architektur gestellt, die durchaus als die Hauptsache erscheint. Die Architektur selbst ist fleißig und, wenn auch nicht durchweg, mit den Mitteln der Renaissance zusammengestellt, aber nicht, was man doch bei ihrer vordringlichen Ausführlichkeit erwarten könnte, groß und frei oder schön im Geiste dieser Renaissance erfunden, sondern von einem Dekorationsmaler mühsam zusammengestoppelt. Welch ein Abstand von Masaccio, der in der Brancaccikapelle in großer Historienmalerei lebendige Menschen gibt und das Beiwerk dahinter zurücktreten und doch noch bedeutend mitwirken läßt! An diesem Eindruck kann auch die Vorliebe, mit der sich die neueste Forschung wieder Masolinos angenommen hat, nichts ändern.

Nun erst können wir uns mit der Aussicht auf Verständnis nach Florenz zu denjenigen Bildern der Brancaccikapelle zurückwenden, die von manchen dem Masolino zugeschrieben werden (S. 216).

Das Menschenpaar des „Sündenfalls“ (6), welches man erst in neuerer Zeit dem Masolino gegeben hat, ist nach anderen Modellen gemacht als das der „Vertreibung“ (1), außerdem nicht, wie hier, dramatisch, sondern typisch und ohne geistige Teilnahme aufgefaßt, beide Menschen dieses Paares sind porträtartig gehalten, besonders stark Adam. Die zwei Menschenpaare brauchen darum nicht von verschiedenen Künstlern herzurühren, wenn nur der eine — in diesem Falle Masaccio — sie nicht unmittelbar nacheinander gemacht hätte. Bei der „Predigt Petri“ (3) würde wohl niemand ohne Vasaris Angabe auf einen anderen als Masaccio gekommen sein. Fremdartig sieht hier ein Kopf mit Schnurrbart aus, aber einen ähnlichen Typus



Abb. 136. Heilung des Lahmen und der Petronilla, nach einigen von Masolino. Florenz, Carmine.

hat der zweite Apostel von links auf dem Zinsgroschenbilde (2). Wichtiger ist für die Frage die „Heilung des Lahmen und der Petronilla“ (5, Abb. 136). Das Urteil hat sich hier immer zunächst bestimmen lassen durch die beiden jungen Patrizier, die über den Platz schreiten und in ihrer vornehmen Tracht allerdings verschiedenen der Zuschauer auf Masolinos Fresken in der Taufkirche zu Castiglione gleichen. Für den sorgfältig Prüfenden hört aber damit auch die Ähnlichkeit mit Masolino auf. Von allem andern ist nichts dem Masaccio fremd, und die Architektur des Hintergrundes mit den zwei perspektivisch gezeichneten Straßeneingängen ist so ganz in seiner großen, andeutenden Weise gegeben, daß sie zu der äußerlichen, ängstlichen, unmalerischen Behandlung dieser Teile auf Masolinos „Gastmahl Herodis“ in S. Giovanni in einem unerklärlichen Gegensatz stehen würde, wenn wir für beide Bilder Masolino als Urheber annehmen müßten. Ja, wenn noch Masolino zuerst in Castiglione d'Olona gemalt hätte und dann sich zu dem ohne Frage viel freieren und größeren Stil dieses Bildes der Brancaccikapelle, etwa unter dem Einflusse seines genialen Schülers, fortentwickelt hätte! Aber er malte ja viel später in Castiglione d'Olona. So können wir nicht anders als annehmen, daß Masaccio auch dieses Bild (5) gemalt hat und in den Typen der zwei Edelleute sich der Weise seines Lehrers näherte. Noch auf einen äußerlichen Unterschied ist man in neuerer Zeit aufmerksam geworden. Nach einer zuerst von Morelli gemachten und von Thausing ausgesprochenen Beobachtung bildet die alte Zeit den Heiligenschein als einen runden Kreis, der um den Kopf geht, während seit Masaccio der Nimbus als schwebende Scheibe oberhalb des Kopfes plastisch und gleichsam beweglich wird. Der Anfang

Arkaden abgeschlossen, darüber den Blick in eine Gebirgslandschaft freigibt (Abb. 135). Unter der Säulenhalle links sitzen an gedeckter Tafel Herodes, der Kardinal Branda, Pippo Spano mit hoher Bärenmütze und sein ungarischer Begleiter mit langem Schnauzbart, alle erstaunt über das Anliegen der schönen Salome, die graziös an den Tisch herangetreten ist, mit einer gleich anmutigen Genossin, einem Pagen und zwei Herren in Mützen und kurzen Mänteln, von denen der eine durch seine Gesichtszüge uns bereits von den früher betrachteten Bildern her bekannt ist; er gehört zum Geschlechte des Kardinals. Dieser Gruppe gegenüber thront vor der Halle zur Rechten die Königin, von zwei Frauen umgeben, vor ihr kniet Salome mit dem Haupte auf der Schüssel. Hier hat wohl Masolino sein bestes gegeben. Welchen Eindruck macht es auf uns? Er versteht deutlich und lebendig zu erzählen. Aber seine Figuren sind nicht auf den Mittelpunkt eines dramatischen Vorgangs hin komponiert, sondern in sehr kleinem Maßstabe als Staffage in die Architektur gestellt, die durchaus als die Hauptsache erscheint. Die Architektur selbst ist fleißig und, wenn auch nicht durchweg, mit den Mitteln der Renaissance zusammengestellt, aber nicht, was man doch bei ihrer vordringlichen Ausführlichkeit erwarten könnte, groß und frei oder schön im Geiste dieser Renaissance erfunden, sondern von einem Dekorationsmaler mühsam zusammengestoppelt. Welch ein Abstand von Masaccio, der in der Brancaccikapelle in großer Historienmalerei lebendige Menschen gibt und das Beiwerk dahinter zurücktreten und doch noch bedeutend mitwirken läßt! An diesem Eindruck kann auch die Vorliebe, mit der sich die neueste Forschung wieder Masolinos angenommen hat, nichts ändern.

Nun erst können wir uns mit der Aussicht auf Verständnis nach Florenz zu denjenigen Bildern der Brancaccikapelle zurückwenden, die von manchen dem Masolino zugeschrieben werden (S. 216).

Das Menschenpaar des „Sündenfalls“ (6), welches man erst in neuerer Zeit dem Masolino gegeben hat, ist nach anderen Modellen gemacht als das der „Vertreibung“ (1), außerdem nicht, wie hier, dramatisch, sondern typisch und ohne geistige Teilnahme aufgefaßt, beide Menschen dieses Paares sind porträtartig gehalten, besonders stark Adam. Die zwei Menschenpaare brauchen darum nicht von verschiedenen Künstlern herzurühren, wenn nur der eine — in diesem Falle Masaccio — sie nicht unmittelbar nacheinander gemacht hätte. Bei der „Predigt Petri“ (3) würde wohl niemand ohne Vasaris Angabe auf einen anderen als Masaccio gekommen sein. Fremdartig sieht hier ein Kopf mit Schnurrbart aus, aber einen ähnlichen Typus



Abb. 136. Heilung des Lahmen und der Petronilla, nach einigen von Masolino. Florenz, Carmine.

hat der zweite Apostel von links auf dem Zinsgroschenbilde (2). Wichtiger ist für die Frage die „Heilung des Lahmen und der Petronilla“ (5, Abb. 136). Das Urteil hat sich hier immer zunächst bestimmen lassen durch die beiden jungen Patrizier, die über den Platz schreiten und in ihrer vornehmen Tracht allerdings verschiedenen der Zuschauer auf Masolinos Fresken in der Taufkirche zu Castiglione gleichen. Für den sorgfältig Prüfenden hört aber damit auch die Ähnlichkeit mit Masolino auf. Von allem andern ist nichts dem Masaccio fremd, und die Architektur des Hintergrundes mit den zwei perspektivisch gezeichneten Straßeneingängen ist so ganz in seiner großen, andeutenden Weise gegeben, daß sie zu der äußerlichen, ängstlichen, unmalerischen Behandlung dieser Teile auf Masolinos „Gastmahl Herodis“ in S. Giovanni in einem unerklärlichen Gegensatz stehen würde, wenn wir für beide Bilder Masolino als Urheber annehmen müßten. Ja, wenn noch Masolino zuerst in Castiglione d'Olona gemalt hätte und dann sich zu dem ohne Frage viel freieren und größeren Stil dieses Bildes der Brancaccikapelle, etwa unter dem Einflusse seines genialen Schülers, fortentwickelt hätte! Aber er malte ja viel später in Castiglione d'Olona. So können wir nicht anders als annehmen, daß Masaccio auch dieses Bild (5) gemalt hat und in den Typen der zwei Edelleute sich der Weise seines Lehrers näherte. Noch auf einen äußerlichen Unterschied ist man in neuerer Zeit aufmerksam geworden. Nach einer zuerst von Morelli gemachten und von Thausing ausgesprochenen Beobachtung bildet die alte Zeit den Heiligenschein als einen runden Kreis, der um den Kopf geht, während seit Masaccio der Nimbus als schwebende Scheibe oberhalb des Kopfes plastisch und gleichsam beweglich wird. Der Anfang

mit dieser Neuerung muß irgendwann von Masaccio gemacht worden sein. Es wäre zu erwägen, ob er nicht auf der „Predigt Petri“ (3) und auf der „Heilung“ (5) — wo übrigens der Nimbus des vor Petronilla stehenden Petrus schon nicht mehr ganz die alte Form zeigt — sich auch in dieser technischen Einzelheit seinem Lehrer näher gehalten haben könnte, ehe man das fast Unmögliche annimmt und dem Masolino Bilder zuteilt, die jedenfalls hoch über seinen beglaubigten, späteren Werken in Castiglione d'Olona stehen.

Masaccio war 1428 gestorben, ein großer Künstlergeist, dessen Wirkung auf die Geschichte der Kunst gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Äußerlich gerechnet nach der Zahl seiner Bilder und der Gattung seiner Gegenstände, war das Werk seines kurzen Lebens doch nicht so mannigfaltig. Bald nach ihm entwickelt sich die Malerei breit und reich und vielseitig, und diese Malerei der Frührenaissance, wohl die glänzendste und harmonischste Erscheinung des 15. Jahrhunderts, verteilt sich auf Gruppen und Individuen, deren Zahl uns heute fast verwirrt, so wie es die Malerschulen des 17. Jahrhunderts in Holland tun. Ist es demgegenüber nicht merkwürdig, daß sich in Florenz gleich nach 1450 nur ein einziger bedeutender Maler findet, der neben den großen Bildhauern, die wir früher betrachtet haben, als etwa gleichwertig genannt werden kann, nämlich Filippo Lippi? Die anderen waren damals alt, wie Fra Angelico, oder überhaupt nicht zur Reife gekommen, wie Andrea del Castagno und Paolo Uccello, oder sie waren noch in der Entwickelung begriffen, wie der ältere Pollajuolo und Verrocchio, die ohnehin mehr zur Plastik gehören, und wie die schwächeren Talente Benozzo Gozzoli und Cosimo Rosselli. Die großen Träger der Entwickelung für die zweite Hälfte des Jahrhunderts waren kaum geboren: Sandro Botticelli und Domenico Ghirlandajo. Ihre Blüte fällt zwischen 1480 und 90. Seit 1480 wurden die Fresken in der Sixtina in Rom gemalt, 1490 waren Domenicos Fresken in der S. Maria Novella in Florenz vollendet. Gleichzeitig erreicht ein nur wenig jüngerer, ebenfalls bedeutender Maler seine Höhe, Filippino Lippi, der bei einem vielleicht gleich großen Talente in seinen vollendeten Leistungen den beiden anderen doch nicht völlig gleich gestellt werden kann. Diese vier: Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi sind als Maler die eigentlichen Nachfolger Masaccios, und sie haben als selbständige Künstler ihre volle Bedeutung. Die großen Stationen ihrer Kunst sind

Filippos Fresken im Dom zu Prado (seit 1456) und Ghirlandajos Fresken in der S. Maria Novella (bis 1490). Dazwischen liegt der Bildercyklus der Sixtina von Sandro, Ghirlandajo und anderen (nach 1480), und etwas später vollendet Filippino Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle.*)

Filippo Lippi (um 1406 bis 1469) ist der Maler einer heiteren, stillen Schönheit, die auch, wenn sie groß und ernst wird, in einem wohltuenden Ebenmaße der Linien und gehalten und sanft im Ausdruck bleibt. Seine besondere Aufgabe hat er nach zwei Richtungen hin gehabt. Nach dem Vorgange der Bildhauer Donatello und Luca della Robbia hat er als Maler das neue Madonnenbild geschaffen, die florentinische Mutter in menschlicher, mädchenhafter Schönheit mit blondem Haar und schleierartigem Kopftuch, dazu das natürlich gebildete Kind mit runden, kindlichen Formen. Auch wenn, wie in der „Anbetung des Kindes“, ein mystischer Inhalt beibehalten ist, wirkt das nicht auf die Formen und die äußere Erscheinung, die naturwahr und menschlich bleiben. Der Eindruck wird unterstützt durch etwas Landschaft, in deren Stimmung, selbstverständlich nach dem besonderen Naturgefühl des Italieners, Filippo Meister ist. Von diesen Bestandteilen gehen seine zahlreichen Tafelbilder aus, die ihn manchmal weiter führen

*) Masaccios Nachfolger lassen sich in folgender Gruppierung leichter übersehen:

Vorstufen: Andrea del Castagno † 1457 (Charakteristik der Körperform), Domenico Veneziano † 1461 (Kolorit), Paolo Uccello † 1475 (Perspektive).

1. Heitere Schönheit in Erfindung und Form:
   Filippo Lippi um 1406 bis 1469; formell weniger ausgestaltet Benozzo Gozzoli 1420—1498.
2. Plastische Richtung, scharfer Ausdruck der Körperform:
   Andrea del Verrocchio 1435—1488; die Pollajuoli, Antonio 1429—1498, Piero 1443 bis vor 1496.
3. Reiche Phantasie in der Erfindung, wie 1, zugleich aber Streben nach schärferem Ausdruck:
   Sandro Botticelli 1446—1510. Filippino Lippi um 1458 bis 1504. Schwacher Ausläufer dieser Richtung: Lorenzo di Credi 1459—1537.
4. Monumentale Haltung:
   Domenico Ghirlandajo 1449—1494.
5. Tüchtiger technischer Durchschnitt:
   Cosimo Rosselli 1439—1507, ohne tiefere Begabung. Viel eigentümlicher und mit einem persönlichen Zusatz des Interessanten und Pikanten Piero di Cosimo 1462—1521.

zu reichen Kompositionen mit vielen Figuren. Wie bei Sandro Botticelli, so hat auch bei Filippo das Tafelbild neben dem Fresko noch eine eigene, besondere Bedeutung; bei Ghirlandajo und Filippino hingegen würde man, wenn man nur die Fresken hätte, kaum etwas wesentliches vermissen.

Im Typus ist Filippo nicht mannigfaltig, auf größeren Bildern sogar etwas einförmig, aber bei natürlicher Anmut und großer Sorgfalt im einzelnen doch niemals langweilig oder handwerksmäßig. Seine Vorgänger in dieser malerischen Richtung sind Masolino und, abgesehen von dessen ekstatischem Zuge, Fra Angelico. Wie dieser zeichnet er sich durch eine fleißige, fein durchgeführte Temperatechnik aus. Seine Lokalfarben, helles Blau und Rot, sind leuchtend und klar bis in die tieferen Schatten, seine schleierartigen Stoffe zart und durchsichtig, der Gesamtton in seinen besten Bildern ist in seinem silberartigen Glanze unendlich reizvoll. In der Modellierung der Körperformen geht er von der Härte und Schärfe der Bildhauer allmählich über zu malerischer Rundung und Weichheit, wenn er auch den Umriß der Zeichnung um der Deutlichkeit willen nicht ganz entbehren kann.

In seinen großen Fresken (Prato, Spoleto) ist er der Fortsetzer von Masaccio. Die groß gehaltene Repräsentation des damaligen Lebens kommt zur Geltung in der Menge würdiger und kostbar gekleideter Zuschauer, einer weltlichen Zutat zu dem heiligen Vorgange, der dahinter manchmal fast zu sehr zurücktritt. Bisweilen nimmt auch die heilige Geschichte selbst ganz die Formen einer heiteren weltlichen Gesellschaft an: „Herodis Gastmahl" (Prato, drittes Fresko der rechten Chorwand), wo zwei Frauen sich küssen und eine andere an der Tafel sich gerade servieren läßt, alle von zierlicher Schönheit. Die vielen Frauen in den Fresken Filippos sind etwas neues gegenüber Masaccio, bei dem fast nur Männer vorkommen. Die Anordnung auf den Fresken in Prato ist geradlinig und regelmäßig wie bei Masaccio, aber in einigen Bildern auch schon kunstvoller, pyramidenartig wie später im 16. Jahrhundert, und besonders frei ist sie in seinem letzten Lebenswerk, den Fresken aus dem „Leben Marias" in der Chornische des Doms von Spoleto mit der „Krönung Mariä" in der Halbkuppel, wo das Vorherrschen des Weiblichen die zarten und weichen Züge seiner Kunst wieder ebenso hervortreten läßt, wie es auf seinen Tafelbildern der Fall ist.

Filippos Kunstweise ist also im wesentlichen sanft und innig, von weiblichem Charakter. Freude am Leben blickt aus seinem heitern Realismus hervor, alle Askese scheint ihm fremd zu sein. Hinter den Bildern

steht ein Mensch von frischem Temperament und lebhaftem Blut, das ihn seltsam genug durch sein unruhiges Leben treibt. Als Waisenknabe wurde er 1421 bei den Karmelitern eingekleidet, nahe bei derselben Kirche, wo etwas später Masaccio seine Fresken malte. Da lernte er bald diesen großen Meister kennen und wurde Maler, wie vor ihm Fra Angelico, der ja auch Mönch war. Aber Fra Filippo ist ein Weltkind. Über sein Treiben gingen viele Geschichten um, ob sie nun wahr sind oder nicht. Uns interessiert es, daß er trotz der Anregung durch Masaccios Kunst doch in dieser ersten Periode seiner Tätigkeit (seit 1438: Madonna für S. Spirito, jetzt im Louvre, die Predella mit vier Szenen des Marienlebens, auch der seltenen Todesbotschaft, noch in der Akademie) viel zarter und weicher ist als dieser, und daß er nur mit der Jungfrau und Engeln und weiblichen oder sehr passiven männlichen Heiligen zu tun hat, wiewohl seine Naturauffassung auf derselben realistischen Art zu sehen beruht. Darum scheinen seine Gestalten wirklich und lebendig, und seine besondere Weise umspinnt sie mit einer Poesie, wie sie so bis dahin noch kein italienischer Maler für uns auszudrücken vermocht hat. Die eigentümlichste Hervorbringung Filippos ist die Madonna im Walde, die knieend das vor ihr liegende Kind anbetet. Das Motiv ist älter (S. 120) und dem alten kirchlichen Andachtbilde entnommen, eine weitere Anregung gab dem Künstler ein dem heiligen Bernhard zugeschriebener Hymnus, — aber das Mystische tritt für unseren Eindruck zurück hinter das menschlich Schöne der Formen und hinter das Duftige und Zarte, das Märchenhafte der Erscheinung. Man versteht die Stimmung, die Filippo ausdrücken wollte: der Vorgang berührt uns wie die lebendig gewordene Vision eines frommen Einsiedlers im Walde. Der Wald ist zwar nicht der deutsche mit kräftigen Stämmen und dichtem Laub, sondern ein italienischer auf Felsgrund mit Quellen und Bächen, wo auf ansteigendem Boden dichtgereiht die schmächtigen Bäume sich in die Höhe ziehen und schimmerndes, glitzerndes Zwielicht durchlassen. Diese anbetende Madonna ist aber auch den Nordländern sympathisch gewesen, denn bald darauf haben sie auf ihre Weise Hugo van der Goes (S. Maria Nuova, Florenz) und Rogier van der Weyden (Berlin Nr. 535) wiedergegeben, und von da an finden wir sie weiter bei Schongauer, Zeitblom, Dürer. In Italien kommt sie natürlich häufig vor. Raffael hat diese Form nicht zugesagt. Filippo hat seine „Madonna im Walde" öfter gemalt, am besten mit dem Johannesknaben und dem heiligen Bernhard und oben Gottvater als Halbfigur über der Taube, mit voller Namensbezeichnung (Berlin; Abb. 137). Dann abgekürzt und von der Gegenseite,

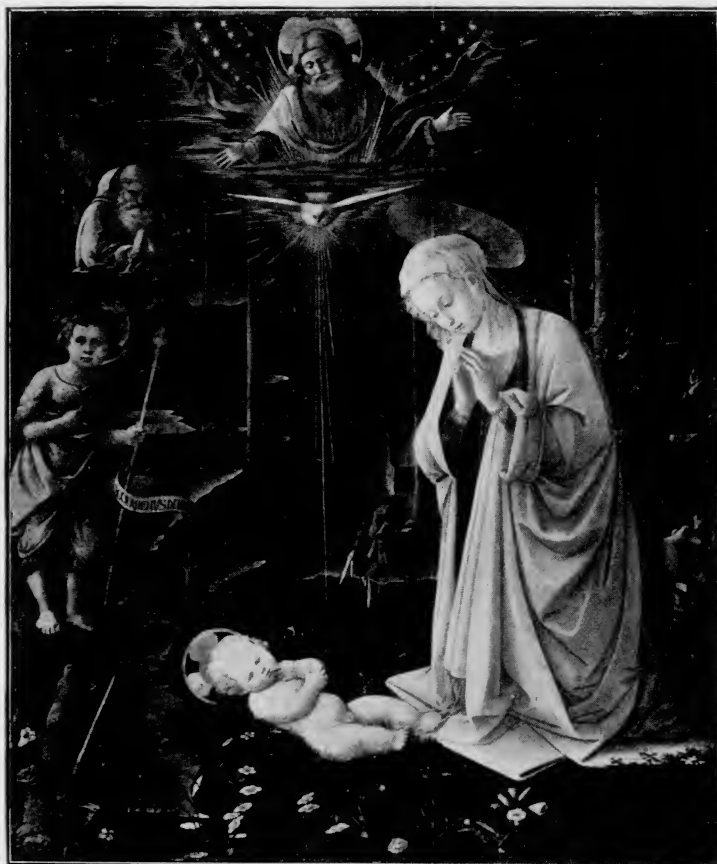


Abb. 137. Madonna im Walde, von Filippo Lippi. Berlin.

auch in der Ausführung geringer, und drittens wieder anders mit Hinzufügung von Joseph, den Hirten und singenden Weihnachtsengeln als Heilige Nacht; diese beiden, noch in der Akademie von Florenz, stammen aus Klöstern der Umgegend und sind so recht für die Andacht beschaulicher Waldmönche geschaffen. Das Berliner Bild war wohl für den Altar in der Hauskapelle des Palazzo Medici bestimmt.

In diese Reihe gehören die „Verkündigung" in München und anderes

in Prato und Florenz, hier namentlich das große Altarbild für S. Ambrogio von 1441 (Akademie): die Krönung der Jungfrau durch Gottvater im Ornat des Papstes, als kirchliche Prunkdarstellung aufgefaßt, im Beisein zahlreicher Heiliger, Engel und einiger irdischer Beiwohner (Abb. 138). Unter diesen befindet sich Filippo in seiner Mönchstracht knieend. Ein Engel hält ein zu ihm hinführendes Spruchband: is perfecit opus, und Johannes der Täufer steht aufrecht daneben, die Rechte, wie in freundlicher Anerkennung, über dem Haupt des Malers erhebend. Der altarartige Thron Gottes in



Abb. 138. Krönung Mariä, von Filippo Lippi. Florenz, Akademie.

der Mitte ist mit Lilien- und Rosengewinden geschmückt, und Kränze von Rosen und Lilienstengel tragen die engelartigen Gestalten, die reihenweise geordnet von beiden Seiten der Kirche her auf die Zeremonie hinsehen: Chorknaben mit bäurischen Rundköpfen, die man in Mädchenkleidung gesteckt hat. Schöne, zum teil kostbare Stoffe, schleierartige Tücher, ausgesuchte und sehr mannigfaltige Haarfrisuren vervollständigen den Eindruck des beinahe lustigen Kirchenfestes. Wieder etwas später, aber innerhalb derselben Formgebung, nur besonders fest gezeichnet und sicher und reif aufgefaßt ist die „Mutter des Erbarmens" (Berlin Nr. 95) mit schönen, satten Farben.

Fra Filippo malte an solchen Bildern sehr langsam und er wird wegen seiner großen Sorgfalt von dem angesehenen Koloristen Domenico Veneziano in einem Schreiben an Piero de' Medici höchlichst gerühmt. Er kam auch



Abb. 137. Madonna im Walde, von Filippo Lippi. Berlin.

auch in der Ausführung geringer, und drittens wieder anders mit Hinzufügung von Joseph, den Hirten und singenden Weihnachtsengeln als Heilige Nacht; diese beiden, noch in der Akademie von Florenz, stammen aus Klöstern der Umgegend und sind so recht für die Andacht beschaulicher Waldmönche geschaffen. Das Berliner Bild war wohl für den Altar in der Hauskapelle des Palazzo Medici bestimmt.

In diese Reihe gehören die „Verkündigung" in München und anderes

in Prato und Florenz, hier namentlich das große Altarbild für S. Ambrogio von 1441 (Akademie): die Krönung der Jungfrau durch Gottvater im Ornat des Papstes, als kirchliche Prunkdarstellung aufgefaßt, im Beisein zahlreicher Heiliger, Engel und einiger irdischer Beiwohner (Abb. 138). Unter diesen befindet sich Filippo in seiner Mönchstracht knieend. Ein Engel hält ein zu ihm hinführendes Spruchband: is perfecit opus, und Johannes der Täufer steht aufrecht daneben, die Rechte, wie in freundlicher Anerkennung, über dem Haupt des Malers erhebend. Der altarartige Thron Gottes in



Abb. 138. Krönung Mariä, von Filippo Lippi. Florenz, Akademie.

der Mitte ist mit Lilien- und Rosengewinden geschmückt, und Kränze von Rosen und Lilienstengel tragen die engelartigen Gestalten, die reihenweise geordnet von beiden Seiten der Kirche her auf die Zeremonie hinsehen: Chorknaben mit bäurischen Rundköpfen, die man in Mädchenkleidung gesteckt hat. Schöne, zum teil kostbare Stoffe, schleierartige Tücher, ausgesuchte und sehr mannigfaltige Haarfrisuren vervollständigen den Eindruck des beinahe lustigen Kirchenfestes. Wieder etwas später, aber innerhalb derselben Formgebung, nur besonders fest gezeichnet und sicher und reif aufgefaßt ist die „Mutter des Erbarmens" (Berlin Nr. 95) mit schönen, satten Farben.

Fra Filippo malte an solchen Bildern sehr langsam und er wird wegen seiner großen Sorgfalt von dem angesehenen Koloristen Domenico Veneziano in einem Schreiben an Piero de' Medici höchlichst gerühmt. Er kam auch

nicht auf seine Kosten, obwohl die Medici, Cosimo und seine Söhne, seine Gönner waren, und ein unstetes, wunderliches Leben schuf ihm schon früh allerlei Verlegenheiten. Seit 1452 lebte er in Prato in einem eignen Hause und hatte viele Aufträge; die Stadt ist noch jetzt besonders reich an Tafelbildern von ihm. Seit 1456 war er dann an den Fresken des Domchors beschäftigt. Damals entführte der Fünfzigjährige die einundzwanzigjährige Lucrezia Buti, die Tochter eines Florentiner Wollmaklers, aus einem Nonnenkloster, wo sie in Pension war, in sein Haus. Üblich war dergleichen nicht für einen Frate, auch damals nicht, auch wenn dies der „Fehltritt“ (errore) gewesen sein sollte, über den sich Giovanni de' Medici einmal vor Lachen geschüttelt hat, wie er in einem Briefe von 1458 erzählt. Dem Verhältnis entsproß bald der nachmals als Maler berühmte Filippino. Viel später hat Fra Filippo die Lucrezia geehelicht. Er war seiner geistlichen Ämter enthoben und ging nun, mit weltlichen Sorgen vielfach beschwert und mit manchem Vorwurf wohl nicht ohne Grund belastet, seinen Lebensweg weiter. Die Fresken im Dom zu Prato waren 1464 noch nicht vollendet. Zuletzt ging er nach Spoleto, wo er während der Arbeiten für den dortigen Dom gestorben ist. Sein Ordensbruder Fra Diamante, sein ständiger Gehilfe als Freskant von Prato her, hat die Fresken in Spoleto zu Ende gebracht.

Ehe uns Filippos Fresken beschäftigen, noch ein Wort über seine Tafelbilder, namentlich die späteren. Sie fallen nicht durchweg in die erste Zeit seines Aufenthalts in Prato, sondern manche von ihnen gehören noch den Jahren an, wo er schon mit dem Freskomalen beschäftigt war. Im ganzen sind sie nicht so harmonisch wie die zarten Bilder der früheren Jahre. Dafür haben sie mehr Kraft und männlichen Charakter. Sie zeigen auch mannigfaltigere Typen, und in beiden Beziehungen kann man sie als Übergangsstufe zu dem großen Stil der Fresken im Dom zu Prato ansehen. Die Formen sind kräftiger herausmodelliert und von einer eigentümlichen, strengeren Schönheit. Maria, im Profil sitzend bis zur Kniehöhe sichtbar, legt die Hände wie anbetend mit ernstem, niederwärts gerichtetem Blick aneinander, ehe sie das Kind aus den Händen von zwei derben Engelknaben in Empfang nimmt, deren vorderer zum Bilde heraussieht; seine Flügel und der Umriß ihres Armes treten rechts und links über den gemalten Bildrand hinaus, was an Mantegnas Gewohnheiten erinnert, der aber hat es aus den Werken Donatellos, den ja Filippo vor Augen hatte. Filippo erscheint mit solchen ganz wie Skulptur wirkenden Bildern als der Fortsetzer von Donatello und Luca della Robbia. Das beste Exemplar befindet

sich in den Uffizien (Abb. 139). Der Liebreiz Filippos ist verschwunden und nur eine harte Strenge zurückgeblieben. Denselben Charakter hat schon ein viel früheres Bild, eine Altartafel aus der Medizeerkapelle in S. Croce, jetzt in der Akademie. In einer aus drei Nischen gebildeten Architektur sitzt die Madonna und sieht gleichgültig auf das unruhige Kind, neben ihr sitzen linkisch und unbequem die zwei Patrone des Hauses, sowie Franziskus und Antonius mit bekümmerten Gesichtern. Der Eindruck sollte besonders ernst und feierlich sein. Der Faltenwurf ist hart, gemalte Plastik.


Abb. 139. Madonna mit Engeln, von Filippo Lippi. Florenz, Uffizien Nr. 1307.

Im Chor des Domes zu Prato hatte Filippo unter den vier Evangelisten des Kreuzgewölbes links das Leben des Stephanus, rechts das des Täufers Johannes darzustellen. Schon um der Technik willen und wegen des kräftigen, leuchtenden Kolorits müssen diese Fresken als das größte geschichtliche Denkmal um die Mitte des Jahrhunderts angesehen werden (neben Mantegnas Fresken in der Eremitenkapelle zu Padua). Dazu kommt die Fülle neuer Gegenstände, die uns bald in ernsten, ergreifenden Szenen vorgeführt werden: Bestattung des Stephanus, inhaltlich tief und vortrefflich komponiert (Abb. 140). Etwas neues sind hier die an der Leiche sitzenden Klageweiber; zwei stehende, rücksichtslos einseitig und gewaltig in ihrer Affektäußerung, hat Piero dei Franceschi (Fresko in Arezzo). Bald haben wir bei Filippo mehr heitere Schilderungen des weltlichen Lebens: „Gastmahl des Herodes“ (S. 232). Hier auf der Seite des Johannes hat Filippo in der Abschiedsszene und in der „Predigt des Täufers“ auch bereits das Kompositionsprinzip der kommenden Zeit, die nach oben ansteigende Gruppe. Der beschauliche Maler der zarten Tafelbilder ist in Prato zum Erzähler großen Stils geworden und dadurch dem Masaccio näher getreten als früher. Sein Aufwand an Mitteln kann sogar größer genannt werden. Die Architektur macht sich ausführlich geltend, aber ohne bedeutende Raum=

nicht auf seine Kosten, obwohl die Medici, Cosimo und seine Söhne, seine Gönner waren, und ein unstetes, wunderliches Leben schuf ihm schon früh allerlei Verlegenheiten. Seit 1452 lebte er in Prato in einem eignen Hause und hatte viele Aufträge; die Stadt ist noch jetzt besonders reich an Tafelbildern von ihm. Seit 1456 war er dann an den Fresken des Domchors beschäftigt. Damals entführte der Fünfzigjährige die einundzwanzigjährige Lucrezia Buti, die Tochter eines Florentiner Wollmaklers, aus einem Nonnenkloster, wo sie in Pension war, in sein Haus. Üblich war dergleichen nicht für einen Frate, auch damals nicht, auch wenn dies der „Fehltritt“ (errore) gewesen sein sollte, über den sich Giovanni de' Medici einmal vor Lachen geschüttelt hat, wie er in einem Briefe von 1458 erzählt. Dem Verhältnis entsproß bald der nachmals als Maler berühmte Filippino. Viel später hat Fra Filippo die Lucrezia geehelicht. Er war seiner geistlichen Ämter enthoben und ging nun, mit weltlichen Sorgen vielfach beschwert und mit manchem Vorwurf wohl nicht ohne Grund belastet, seinen Lebensweg weiter. Die Fresken im Dom zu Prato waren 1464 noch nicht vollendet. Zuletzt ging er nach Spoleto, wo er während der Arbeiten für den dortigen Dom gestorben ist. Sein Ordensbruder Fra Diamante, sein ständiger Gehilfe als Freskant von Prato her, hat die Fresken in Spoleto zu Ende gebracht.

Ehe uns Filippos Fresken beschäftigen, noch ein Wort über seine *Tafelbilder*, namentlich die späteren. Sie fallen nicht durchweg in die erste Zeit seines Aufenthalts in Prato, sondern manche von ihnen gehören noch den Jahren an, wo er schon mit dem Freskomalen beschäftigt war. Im ganzen sind sie nicht so harmonisch wie die zarten Bilder der früheren Jahre. Dafür haben sie mehr Kraft und männlichen Charakter. Sie zeigen auch mannigfaltigere Typen, und in beiden Beziehungen kann man sie als Übergangsstufe zu dem großen Stil der Fresken im Dom zu Prato ansehen. Die Formen sind kräftiger herausmodelliert und von einer eigentümlichen, strengeren Schönheit. Maria, im Profil sitzend bis zur Kniehöhe sichtbar, legt die Hände wie anbetend mit ernstem, niederwärts gerichtetem Blick aneinander, ehe sie das Kind aus den Händen von zwei derben Engelknaben in Empfang nimmt, deren vorderer zum Bilde heraussieht; seine Flügel und der Umriß ihres Armes treten rechts und links über den gemalten Bildrand hinaus, was an Mantegnas Gewohnheiten erinnert, der aber hat es aus den Werken Donatellos, den ja Filippo vor Augen hatte. Filippo erscheint mit solchen ganz wie Skulptur wirkenden Bildern als der Fortsetzer von Donatello und Luca della Robbia. Das beste Exemplar befindet

sich in den Uffizien (Abb. 139). Der Liebreiz Filippos ist verschwunden und nur eine harte Strenge zurückgeblieben. Denselben Charakter hat schon ein viel früheres Bild, eine Altartafel aus der Medizeerkapelle in S. Croce, jetzt in der Akademie. In einer aus drei Nischen gebildeten Architektur sitzt die Madonna und sieht gleichgültig auf das unruhige Kind, neben ihr sitzen linkisch und unbequem die zwei Patrone des Hauses, sowie Franziskus und Antonius mit bekümmerten Gesichtern. Der Eindruck sollte besonders ernst und feierlich sein. Der Faltenwurf ist hart, gemalte Plastik.


Abb. 139. Madonna mit Engeln, von Filippo Lippi. Florenz, Uffizien Nr. 1307.

Im *Chor des Domes zu Prato* hatte Filippo unter den vier Evangelisten des Kreuzgewölbes links das Leben des *Stephanus*, rechts das des *Täufers Johannes* darzustellen. Schon um der Technik willen und wegen des kräftigen, leuchtenden Kolorits müssen diese Fresken als das größte geschichtliche Denkmal um die Mitte des Jahrhunderts angesehen werden (neben Mantegnas Fresken in der Eremitenkapelle zu Padua). Dazu kommt die Fülle neuer Gegenstände, die uns bald in ernsten, ergreifenden Szenen vorgeführt werden: *Bestattung des Stephanus*, inhaltlich tief und vortrefflich komponiert (Abb. 140). Etwas neues sind hier die an der Leiche sitzenden Klageweiber; zwei stehende, rücksichtslos einseitig und gewaltig in ihrer Affektäußerung, hat Piero dei Franceschi (Fresko in Arezzo). Bald haben wir bei Filippo mehr heitere Schilderungen des weltlichen Lebens: „Gastmahl des Herodes“ (S. 232). Hier auf der Seite des Johannes hat Filippo in der Abschiedsszene und in der „Predigt des Täufers“ auch bereits das Kompositionsprinzip der kommenden Zeit, die nach oben ansteigende Gruppe. Der beschauliche Maler der zarten Tafelbilder ist in Prato zum Erzähler großen Stils geworden und dadurch dem Masaccio näher getreten als früher. Sein Aufwand an Mitteln kann sogar größer genannt werden. Die Architektur macht sich ausführlich geltend, aber ohne bedeutende Raum=



Abb. 140. Bestattung des Stephanus (links u. rechts fehlen kleine Stücke), von Filippo Lippi. Prato, Dom.

wirkung, sie stimmt auch nicht immer gut mit den Figuren zusammen. Das Kostüm der Menschen und ihr Auftreten ist noch prächtiger. Aber wenn man schärfer beobachtet, so ist das Auftreten äußerlicher und die ganze Erscheinung doch bloß mehr gesellschaftsmäßig. Diese Menschen sind und stellen sich dar, aber sie handeln nicht. Die tiefe, energische Beseelung, die Masaccio jedem Kopf geben konnte, und die geistige Beziehung, die er zwischen seinen Personen hergestellt hat, konnte Fra Filippo nicht erreichen. Ihm fehlt das Dramatische, was die Historienmalerei, wenn sie mit vielen Figuren in die Breite geht, haben muß. Der schönen Darstellung des bloß Gegenständlichen war sein Talent gewachsen, im ernsteren wie im freundlichen Gebiete.

Es war darum wohlgetan, daß er zuletzt in Spoleto zu den Gestalten seiner Jugendzeit zurückkehrte, um in sie noch einmal die ganze Anmut und Innigkeit zu legen, über die er von jenen Tagen her Meister war. Oben in der Halbkuppel malte er die Krönung Mariä, wie früher auf der großen Altartafel für S. Ambrogio (S. 235), aber nun in ansteigender Gruppierung, darunter in drei zum teil erst nach seinem Tode und nicht gut ausgeführten Bildern links die Verkündigung, rechts die vor dem liegenden Kinde knieende Madonna, wie früher, — und dazwischen eine neue, sehr ergreifende Darstellung des Todes der Maria (Abb. 141).

Hiermit ist auf schöne Weise der Kreis dessen, was er leisten konnte



Abb. 141. Tod der Maria, von Filippo Lippi. Spoleto, Dom.

erfüllt, und so ist er unter dieser Arbeit recht eigentlich zu seinem Glück aus dem Leben gerufen worden in der Fülle seiner Jahre. Denn wenn ihrer nach dem Laufe der Natur auch noch viele weitere hätten folgen können, sie würden doch nach menschlichem Ermessen nur den Niedergang seiner Kunst haben zeigen können. So aber starb er trotz der Verfehlung seines Lebens hochgeehrt, und als Künstler steht er mit seinen Leistungen so abgeschlossen und harmonisch da wie wenige. Die Spoletiner ließen ihn in ihrem Dom beisetzen und gaben die Gebeine auch später nicht heraus, als Lorenzo der Prächtige sie sich für ein Grabmal im Dome zu Florenz erbat. Er stiftete dann nach Spoleto als Epitaph eine reich verzierte Wandtafel aus Marmor mit des Künstlers Reliefbrustbild und einer ehrenden Inschrift.

Nach Filippos Tode war Alessandro (Sandro) di Filipepi, nach einem Goldschmied, bei dem er gelernt hatte, gewöhnlich Botticelli, richtiger Botticello genannt (1446—1510), unbestritten der erste Maler in Florenz. Er war erst 23 Jahre alt und malte Madonnen wie Filippo, der auf ihn eingewirkt hatte, und in der Art der Reliefs der Marmorbildhauer Desiderio oder Antonio Rossellino (S. 194). Aber in den nächsten zehn Jahren machte er eine Entwickelung durch, die ihn sehr weit über seinen einstigen Lehrer hinausführen sollte. Er ist reicher in seiner künstlerischen Phantasie, aber auch theoretisch, weltlich vielseitiger gebildet und im Bereiche seiner Stoffe



Abb. 140. Bestattung des Stephanus (links u. rechts fehlen kleine Stücke), von Filippo Lippi. Prato, Dom.

wirkung, sie stimmt auch nicht immer gut mit den Figuren zusammen. Das Kostüm der Menschen und ihr Auftreten ist noch prächtiger. Aber wenn man schärfer beobachtet, so ist das Auftreten äußerlicher und die ganze Erscheinung doch bloß mehr gesellschaftsmäßig. Diese Menschen sind und stellen sich dar, aber sie handeln nicht. Die tiefe, energische Beseelung, die Masaccio jedem Kopf geben konnte, und die geistige Beziehung, die er zwischen seinen Personen hergestellt hat, konnte Fra Filippo nicht erreichen. Ihm fehlt das Dramatische, was die Historienmalerei, wenn sie mit vielen Figuren in die Breite geht, haben muß. Der schönen Darstellung des bloß Gegenständlichen war sein Talent gewachsen, im ernsteren wie im freundlichen Gebiete.

Es war darum wohlgetan, daß er zuletzt in Spoleto zu den Gestalten seiner Jugendzeit zurückkehrte, um in sie noch einmal die ganze Anmut und Innigkeit zu legen, über die er von jenen Tagen her Meister war. Oben in der Halbkuppel malte er die Krönung Mariä, wie früher auf der großen Altartafel für S. Ambrogio (S. 235), aber nun in ansteigender Gruppierung, darunter in drei zum teil erst nach seinem Tode und nicht gut ausgeführten Bildern links die Verkündigung, rechts die vor dem liegenden Kinde knieende Madonna, wie früher, — und dazwischen eine neue, sehr ergreifende Darstellung des Todes der Maria (Abb. 141).

Hiermit ist auf schöne Weise der Kreis dessen, was er leisten konnte



Abb. 141. Tod der Maria, von Filippo Lippi. Spoleto, Dom.

erfüllt, und so ist er unter dieser Arbeit recht eigentlich zu seinem Glück aus dem Leben gerufen worden in der Fülle seiner Jahre. Denn wenn ihrer nach dem Laufe der Natur auch noch viele weitere hätten folgen können, sie würden doch nach menschlichem Ermessen nur den Niedergang seiner Kunst haben zeigen können. So aber starb er trotz der Verfehlung seines Lebens hochgeehrt, und als Künstler steht er mit seinen Leistungen so abgeschlossen und harmonisch da wie wenige. Die Spoletiner ließen ihn in ihrem Dom beisetzen und gaben die Gebeine auch später nicht heraus, als Lorenzo der Prächtige sie sich für ein Grabmal im Dome zu Florenz erbat. Er stiftete dann nach Spoleto als Epitaph eine reich verzierte Wandtafel aus Marmor mit des Künstlers Reliefbrustbild und einer ehrenden Inschrift.

Nach Filippos Tode war Alessandro (Sandro) di Filipepi, nach einem Goldschmied, bei dem er gelernt hatte, gewöhnlich Botticelli, richtiger Botticello genannt (1446—1510), unbestritten der erste Maler in Florenz. Er war erst 23 Jahre alt und malte Madonnen wie Filippo, der auf ihn eingewirkt hatte, und in der Art der Reliefs der Marmorbildhauer Desiderio oder Antonio Rossellino (S. 194). Aber in den nächsten zehn Jahren machte er eine Entwickelung durch, die ihn sehr weit über seinen einstigen Lehrer hinausführen sollte. Er ist reicher in seiner künstlerischen Phantasie, aber auch theoretisch, weltlich vielseitiger gebildet und im Bereiche seiner Stoffe

von einer Mannigfaltigkeit, die Filippo nicht von ferne, die aber auch kein anderer Maler des 15. Jahrhunderts völlig erreicht hat, so daß man, wenn man zu seinen Leistungen noch den Einfluß, den er ausgeübt hat, hinzunimmt, ihn nur mit Masaccio vergleichen kann. Wie dieser der ersten Frührenaissance den Ernst und den Charakter aufgedrückt hatte, so gab ihr Sandro in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Geist und das strahlende Leben und dazu den Glanz seiner virtuosen Technik. Den Reichtum seiner Erfindung, worin er alle anderen überragte, lehrt schon ein schneller Überblick über sein weites Stoffgebiet kennen.

Wie viel neues tritt uns da entgegen! Wir wollen es nach Gruppen zu ordnen suchen. Zunächst seine Engel. Ihr Typus kündigt sich schon bei Filippo an, z. B. auf der „Krönung Mariä" in der Akademie (S. 235). Aber durch Sandro wird er schöner und zugleich ausdrucksvoller, bei aller großen, äußeren Anmut noch mehr durchgeistigt. Der moderne Betrachter wird diesen Typus am besten verstehen, wenn er an die Liebe in den Kanzonen, Sonetten und Madrigalen des stil nuovo seit Dante denkt. Gegenstand der Verehrung ist darin eine Frau von fast überirdischer Hoheit, und Amore, der Liebesgott, ist nicht der tändelnde, nackte Flügelknabe der spätgriechischen Kunst, sondern ein hohes, ernstes Wesen, das des Dichters Herz gefangen nimmt und in seinen Sinnen auch wohl ganz mit dem menschlichen Bilde jener Geliebten zusammenfließen kann. Sandro hat sich tief in Dante versenkt und auch sein großes Gedicht illustriert. Er hat nun in seinen erwachsenen, langbekleideten, der allgemeinen körperlichen Erscheinung nach weiblich gedachten Engeln, die keineswegs immer Flügel haben, ein künstlerisches Gegenbild zu jenem Gegenstande der italienischen Liebespoesie geschaffen. Die Engel sind schlank und reich gekleidet, mit schönen blonden oder dunkeln Haaren, auch wohl mit Kränzen geschmückt wie Frauen. Aber in ihren Gesichtszügen erinnern sie an Jünglinge, und ihr Ausdruck ist sinnend, tief, manchmal ernst und sogar schwermütig. Diese erhöhten oder verstärkten Mädchengestalten sind die Begleiter seiner Madonna, die auch ihrerseits wieder um einen Grad höher und geistiger aufgefaßt ist als die Filippos. Man vergleiche dafür die schönste auf dem Rundbilde mit dem Magnificat, Uffizien (Abb. 142), so bezeichnet von den Anfangsworten einer Seite des aufgeschlagenen Buches, an dem die Madonna zu schreiben im Begriff ist: magnificat anima mea dominum — aber diese Engel erscheinen dann auch auf seinen anderen Bildern, oft als irdische junge Mädchen, oder auch wieder als wirkliche Engel selbständig, z. B. in dem wundervollen Reigentanz oben

in der Luft über einer Geburt Christi (London; Abb. 143). Einige dieser erwachsenen Mädchen knieen singend links vor der Hütte, andere haben sich zu den anbetenden Hirten rechts gesellt, wieder andere umarmen stürmisch drei bekränzte Jünglinge in Pilgertracht; winzige Teufelsgestalten verbergen sich fliehend in den Schluchten des Vordergrundes. Ekstatischer ist wohl



Abb. 142. Madonna mit Engeln (Magnificat), von Botticelli. Florenz, Uffizien.

niemals die Freude der Christnacht geschildert worden. Eine griechische Inschrift mit mystischen Beziehungen auf die Apokalypse und mit der Jahrzahl 1500 ist für diese Periode Sandros, bald nach Savonarolas Tode, charakteristisch.

An diese erwachsenen Mädchenengel reihen wir die Schönheit der reifen irdischen Frau, die uns Sandro oft auf seinen Bildern gibt, manchmal mit einem energischen Motive der Stellung oder der Bewegung, z. B.

von einer Mannigfaltigkeit, die Filippo nicht von ferne, die aber auch kein anderer Maler des 15. Jahrhunderts völlig erreicht hat, so daß man, wenn man zu seinen Leistungen noch den Einfluß, den er ausgeübt hat, hinzunimmt, ihn nur mit Masaccio vergleichen kann. Wie dieser der ersten Frührenaissance den Ernst und den Charakter aufgedrückt hatte, so gab ihr Sandro in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Geist und das strahlende Leben und dazu den Glanz seiner virtuosen Technik. Den Reichtum seiner Erfindung, worin er alle anderen überragte, lehrt schon ein schneller *Überblick* über sein weites *Stoffgebiet* kennen.

Wie viel neues tritt uns da entgegen! Wir wollen es nach *Gruppen* zu ordnen suchen. Zunächst seine Engel. Ihr Typus kündigt sich schon bei Filippo an, z. B. auf der „Krönung Mariä" in der Akademie (S. 235). Aber durch Sandro wird er schöner und zugleich ausdrucksvoller, bei aller großen, äußeren Anmut noch mehr durchgeistigt. Der moderne Betrachter wird diesen Typus am besten verstehen, wenn er an die *Liebe* in den Kanzonen, Sonetten und Madrigalen des stil nuovo seit Dante denkt. Gegenstand der Verehrung ist darin eine Frau von fast überirdischer Hoheit, und Amore, der Liebesgott, ist nicht der tändelnde, nackte Flügelknabe der spätgriechischen Kunst, sondern ein hohes, ernstes Wesen, das des Dichters Herz gefangen nimmt und in seinen Sinnen auch wohl ganz mit dem menschlichen Bilde jener Geliebten zusammenfließen kann. Sandro hat sich tief in Dante versenkt und auch sein großes Gedicht illustriert. Er hat nun in seinen erwachsenen, langbekleideten, der allgemeinen körperlichen Erscheinung nach weiblich gedachten Engeln, die keineswegs immer Flügel haben, ein künstlerisches Gegenbild zu jenem Gegenstande der italienischen Liebespoesie geschaffen. Die Engel sind schlank und reich gekleidet, mit schönen blonden oder dunkeln Haaren, auch wohl mit Kränzen geschmückt wie Frauen. Aber in ihren Gesichtszügen erinnern sie an Jünglinge, und ihr Ausdruck ist sinnend, tief, manchmal ernst und sogar schwermütig. Diese erhöhten oder verstärkten Mädchengestalten sind die Begleiter seiner Madonna, die auch ihrerseits wieder um einen Grad höher und geistiger aufgefaßt ist als die Filippos. Man vergleiche dafür die schönste auf dem Rundbilde mit dem *Magnificat*, Uffizien (Abb. 142), so bezeichnet von den Anfangsworten einer Seite des aufgeschlagenen Buches, an dem die Madonna zu schreiben im Begriff ist: magnificat anima mea dominum — aber diese Engel erscheinen dann auch auf seinen anderen Bildern, oft als irdische junge Mädchen, oder auch wieder als wirkliche Engel selbständig, z. B. in dem wundervollen Reigentanz oben

in der Luft über einer *Geburt Christi* (London; Abb. 143). Einige dieser erwachsenen Mädchen knieen singend links vor der Hütte, andere haben sich zu den anbetenden Hirten rechts gesellt, wieder andere umarmen stürmisch drei bekränzte Jünglinge in Pilgertracht; winzige Teufelsgestalten verbergen sich fliehend in den Schluchten des Vordergrundes. Ekstatischer ist wohl



Abb. 142. Madonna mit Engeln (Magnificat), von Botticelli. Florenz, Uffizien.

niemals die Freude der Christnacht geschildert worden. Eine griechische Inschrift mit mystischen Beziehungen auf die Apokalypse und mit der Jahrzahl 1500 ist für diese Periode Sandros, bald nach Savonarolas Tode, charakteristisch.

An diese erwachsenen Mädchenengel reihen wir die Schönheit der *reifen irdischen Frau*, die uns Sandro oft auf seinen Bildern gibt, manchmal mit einem energischen Motive der Stellung oder der Bewegung, z. B.

entfliehend oder etwas tragend. Solange das nicht übertrieben wird, haben wir in solchen Darstellungen den Anfang eines idealen, schöngebildeten und



Abb. 143. Geburt Christi, von Botticelli. London.

zugleich vornehmen florentinischen Frauentypus in der Kunst. Bei Ghirlandajo und Filippino treffen wir etwas später ganz dieselben Figuren, bei Filippo dagegen sind nur erst einzelne Versuche (z. B. auf einem Madonnen-

rundbilde des Palazzo Pitti, unter den Nebenpersonen des Hintergrundes die Dienerin mit dem Korbe auf dem Kopf; Abb. 144) vorhanden. Das Verdienst der Erfindung scheint Sandro zu gehören. Jedenfalls bekommt bei ihm das Weibliche für die Malerei eine wesentlich erhöhte Bedeutung, und auch der Masse nach tritt es, wenn man ihn mit Masaccio vergleicht, mehr hervor. Wir sahen, daß Filippo hauptsächlich weibliche Wesen darstellte, und nahmen in seiner ganzen Kunst, abgesehen von den Fresken in Prato, diesen Charakter des Weichen oder Weiblichen wahr. Auch Sandro ist weich. Aber nicht immer. Er kann heftig und streng werden, ausgreifend bis zur Karikatur. Seine Frauen und seine Menschen überhaupt haben in ihrer Haltung und in ihrem Gesichtsausdruck die Stimmung des jeweiligen Augenblicks, sie sind milde oder erregt. Sein jüngerer Freund Ghirlandajo übertrifft ihn durch eine gewisse, beinahe monumentale Größe, aber Sandros *Sentiment* haben seine Menschen nicht. Sandro verfügt über die Fähigkeit, auf dieser Gedankengrundlage starke Gegensätze gut auszudrücken, und er arbeitet mit solchen Gegensätzen oft auf demselben Bilde. Wegen dieser psychologischen, nicht selten in das Kapriziöse fallenden Mannigfaltigkeit hat man ihm in der neueren Zeit, sehr früh schon in England, wieder ein ganz besonderes Interesse zugewandt.



Abb. 144. Ausschnitt aus dem Rundbilde der Madonna, von Filippo Lippi. Florenz, Pal. Pitti Nr. 338.

Bei Sandro streift nun auch das *Weltlich-Natürliche* die Rolle des Beiwerks zu der heiligen Darstellung ab und wird als *Gattung* selbständig. Wir finden bei ihm zunächst *Mythologisches*, was er dann wohl auch nach Art eines Humanisten selbst suchend und sinnend sich zurechtlegt. So die *Verleumdung des Apelles* nach Lucian (Uffizien; Abb. 145), eine kleine Breittafel, wahrscheinlich einst das Vorderteil einer Truhe und als Geschenk für einen Freund gemalt. Geistreich und spitz in der scharfen Ausarbeitung einer Metallgravierung oder eines getriebenen Reliefs und ungewöhnlich wegen der kunstvollen perspektivischen Architektur; zu der beinahe karikierten Bewegung und Gebärdensprache könnte wohl Verrocchios Grabmal der Francesca

entfliehend oder etwas tragend. Solange das nicht übertrieben wird, haben wir in solchen Darstellungen den Anfang eines idealen, schöngebildeten und

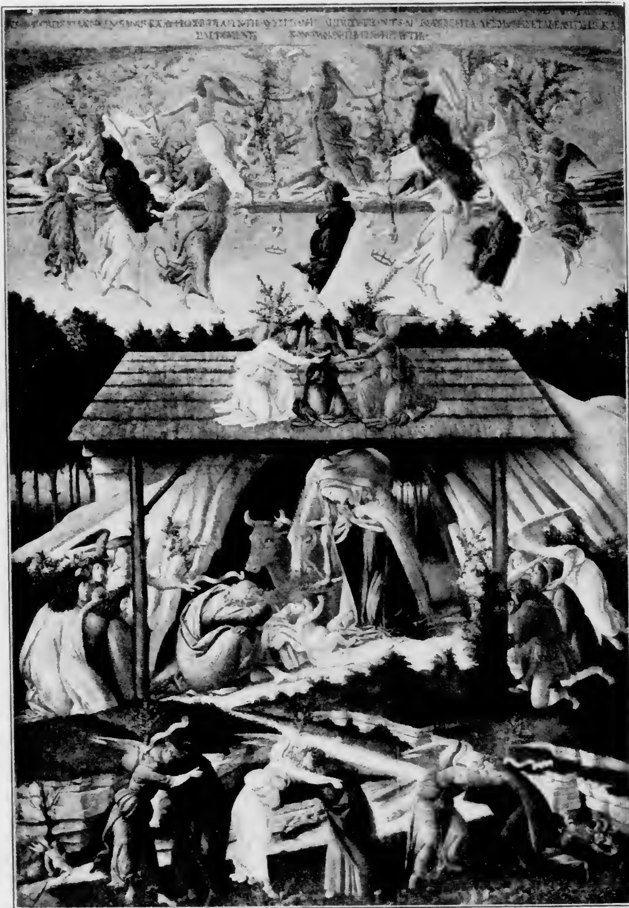


Abb. 143. Geburt Christi, von Botticelli. London.

zugleich vornehmen florentinischen Frauentypus in der Kunst. Bei Ghirlandajo und Filippino treffen wir etwas später ganz dieselben Figuren, bei Filippo dagegen sind nur erst einzelne Versuche (z. B. auf einem Madonnen-

rundbilde des Palazzo Pitti, unter den Nebenpersonen des Hintergrundes die Dienerin mit dem Korbe auf dem Kopf; Abb. 144) vorhanden. Das Verdienst der Erfindung scheint Sandro zu gehören. Jedenfalls bekommt bei ihm das Weibliche für die Malerei eine wesentlich erhöhte Bedeutung, und auch der Masse nach tritt es, wenn man ihn mit Masaccio vergleicht, mehr hervor. Wir sahen, daß Filippo hauptsächlich weibliche Wesen darstellte, und nahmen in seiner ganzen Kunst, abgesehen von den Fresken in Prato, diesen Charakter des Weichen oder Weiblichen wahr. Auch Sandro ist weich. Aber nicht immer. Er kann heftig und streng werden, ausgreifend bis zur Karikatur. Seine Frauen und seine Menschen überhaupt haben in ihrer Haltung und in ihrem Gesichtsausdruck die Stimmung des jeweiligen Augenblicks, sie sind milde oder erregt. Sein jüngerer Freund Ghirlandajo übertrifft ihn durch eine gewisse, beinahe monumentale Größe, aber Sandros *Sentiment* haben seine Menschen nicht. Sandro verfügt über die Fähigkeit, auf dieser Gedankengrundlage starke Gegensätze gut auszudrücken, und er arbeitet mit solchen Gegensätzen oft auf demselben Bilde. Wegen dieser psychologischen, nicht selten in das Kapriziöse fallenden Mannigfaltigkeit hat man ihm in der neueren Zeit, sehr früh schon in England, wieder ein ganz besonderes Interesse zugewandt.



Abb. 144. Ausschnitt aus dem Rundbilde der Madonna, von Filippo Lippi. Florenz, Pal. Pitti Nr. 338.

Bei Sandro streift nun auch das *Weltlich-Natürliche* die Rolle des Beiwerks zu der heiligen Darstellung ab und wird als *Gattung* selbständig. Wir finden bei ihm zunächst *Mythologisches*, was er dann wohl auch nach Art eines Humanisten selbst suchend und sinnend sich zurechtlegt. So die *Verleumdung des Apelles* nach Lucian (Uffizien; Abb. 145), eine kleine Breittafel, wahrscheinlich einst das Vorderteil einer Truhe und als Geschenk für einen Freund gemalt. Geistreich und spitz in der scharfen Ausarbeitung einer Metallgravierung oder eines getriebenen Reliefs und ungewöhnlich wegen der kunstvollen perspektivischen Architektur; zu der beinahe karikierten Bewegung und Gebärdensprache könnte wohl Verrocchios Grabmal der Francesca

Pitti (S. 211) die Anregung gegeben haben. Oder „Pallas einen Kentauren am Schopf fassend“, den „Törichten“, eine Anspielung auf die 1478 niedergeworfene Verschwörung der Pazzi, wie man wenig wahrscheinlich nach der Entdeckung des höchst ausdrucksvollen Bildes (1895) in den inneren Gemächern des Palazzo Pitti vermutet hat. Ebenso interessant ist die gleichfalls erst neuerdings bekannt gewordene „Ausgestoßene“ der Sammlung Pallavicini in Rom (Abb. 146), zur Zeit wohl der erklärte Liebling aller Sandroliebhaber. Das ergreifende Bild stellt aber selbstverständlich nicht die Seelenstimmung einer namenlosen Frau dar, denn diese moderne Gattung



Abb. 145. Die Verleumdung des Apelles, von Botticelli. Florenz, Uffizien.

kannte man damals noch nicht, sondern eine einstweilen ungedeutete Szene aus der antiken Heroensage oder dem Alten Testament. In solchen Gegenständen gibt Sandro die Form niemals als Nachahmer der Antike, außer in ganz äußerlichen Dingen, sondern stets mit den Augen und den Empfindungen des florentinischen Quattrocentisten wieder, und dazu kommt eine Stimmung, zu der ihn keine antike Darstellung anleiten konnte, und die in diesem 15. Jahrhundert auch wieder nur Sandro ausdrücken kann. So in der Geburt der Venus oder ihrer Ankunft in Cythera (Uffizien; Abb. 147), wo die Göttin nackt auf einer Muschel stehend über das Meer zu uns heranfährt, von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Blumen an das Ufer geblasen (die Erfindung der Blasenden geht auf eine

Handzeichnung Lionardos zurück), wo unter Lorbeerbäumen eine Hore ihr ein rotes Gewand entgegenhält. Es ist ein Medizeerbild, für die Villa di Castello geliefert, das Motiv aus dem Homerischen Hymnus wahrscheinlich von



Abb. 146. Die Ausgestoßene, von Botticelli. Rom, Pal. Pallavicini.

dem Hauslehrer Poliziano vorgeschlagen. Berühmter und auch noch umfangreicher ist der ähnliche Frühling (Akademie; Abb. 148). Das ist nicht mehr Altertum, sondern bereits italienische Poesie in der Art von Boccaccios „Ameto“. An ihn wurden wir schon erinnert durch giotteske Fresken in

Pitti (S. 211) die Anregung gegeben haben. Oder „Pallas einen Kentauren am Schopf fassend“, den „Törichten“, eine Anspielung auf die 1478 niedergeworfene Verschwörung der Pazzi, wie man wenig wahrscheinlich nach der Entdeckung des höchst ausdrucksvollen Bildes (1895) in den inneren Gemächern des Palazzo Pitti vermutet hat. Ebenso interessant ist die gleichfalls erst neuerdings bekannt gewordene „Ausgestoßene“ der Sammlung Pallavicini in Rom (Abb. 146), zur Zeit wohl der erklärte Liebling aller Sandroliebhaber. Das ergreifende Bild stellt aber selbstverständlich nicht die Seelenstimmung einer namenlosen Frau dar, denn diese moderne Gattung



Abb. 145. Die Verleumdung des Apelles, von Botticelli. Florenz, Uffizien.

kannte man damals noch nicht, sondern eine einstweilen ungedeutete Szene aus der antiken Heroensage oder dem Alten Testament. In solchen Gegenständen gibt Sandro die Form niemals als Nachahmer der Antike, außer in ganz äußerlichen Dingen, sondern stets mit den Augen und den Empfindungen des florentinischen Quattrocentisten wieder, und dazu kommt eine Stimmung, zu der ihn keine antike Darstellung anleiten konnte, und die in diesem 15. Jahrhundert auch wieder nur Sandro ausdrücken kann. So in der Geburt der Venus oder ihrer Ankunft in Cythera (Uffizien; Abb. 147), wo die Göttin nackt auf einer Muschel stehend über das Meer zu uns heranfährt, von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Blumen an das Ufer geblasen (die Erfindung der Blasenden geht auf eine

Handzeichnung Lionardos zurück), wo unter Lorbeerbäumen eine Hore ihr ein rotes Gewand entgegenhält. Es ist ein Medizeerbild, für die Villa di Castello geliefert, das Motiv aus dem Homerischen Hymnus wahrscheinlich von



Abb. 146. Die Ausgestoßene, von Botticelli. Rom, Pal. Pallavicini.

dem Hauslehrer Poliziano vorgeschlagen. Berühmter und auch noch umfangreicher ist der ähnliche Frühling (Akademie; Abb. 148). Das ist nicht mehr Altertum, sondern bereits italienische Poesie in der Art von Boccaccios „Ameto“. An ihn wurden wir schon erinnert durch giotteske Fresken in

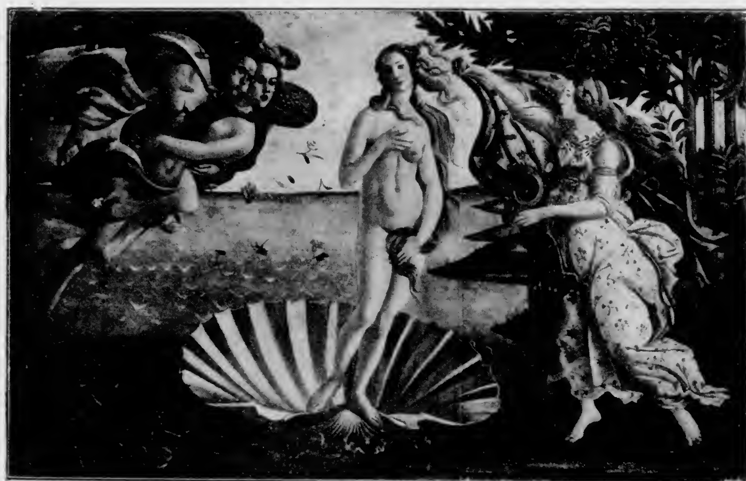


Abb. 147. Geburt der Venus, von Botticelli. Florenz, Uffizien.

Pisa und Florenz (S. 114). Aber anders schildert Sandro als das 14. Jahrhundert. Das Motiv ist aus Ovids Fasten genommen, wahrscheinlich auf Anregung eines mythologisch eingekleideten Liebesepos Polizianos, in welchem das von Giuliano Medici 1475 der Simonetta zu Ehren gegebene Turnier (la giostra) verherrlicht wird. Wir können die Figuren dieses Gartenfestes bestimmen: Venus, eine lebendig gewordene Statue, als Mittelpunkt, links drei Horen und Merkur, rechts die Frühlingsgöttin und Zephyr, der die Chloris haschen möchte, aber die Absichten und die Bewegungen verstehen wir kaum; alles ist pantomimenhaft geziert. Und nun dies befremdliche Schönheitsideal der unentwickelten, künstlich gestreckten Leiber unter durchsichtigen Schleiern! Was uns gleichwohl als sogenannte Stimmung noch an sich zieht, ist doch nicht mehr naiv, sondern affektierte Dekadenz.*) Das umfangreiche Bild befand sich einst in derselben Villa wie die „Venus", es wird früher entstanden sein, vor 1480, als sich Sandro — Antonio Pollajuolo nacheifernd — in scharf umrissenen Körperformen mit Andeutung von Muskeln versuchte. Er hat großes Gefallen an profanen Gegenständen und liebt es

*) An diesem Eindruck kann auch das jüngst entdeckte Zeugnis eines namenlosen florentinischen Kenners nichts ändern, der 1496 dem Herzog von Mailand unseren Maler wegen seines männlichen Ausdrucks, gegenüber der Süße Filippinos (!), empfiehlt.



Abb. 148. Der Frühling, von Botticelli. Florenz, Akademie.

nun auch die heiligen Vorgänge ganz weltlich vorzustellen. Zu den Historienmalern darf man ihn darum nicht rechnen, obwohl er, wie wir sehen werden, drei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle in Rom, die unter seiner Leitung ausgeführt worden sein sollen, selbst gemalt hat. Diesen Bildern fehlt die Größe des Gesamtausdrucks, die Ruhe der Linien, ohne welche Darstellungen von solchem Umfange keine Wirkung haben können. Sandro gibt uns statt dessen lauter Einzelszenen. Er ist lebhaft, überlebendig sogar und wild, aber doch kein Dramatiker, wie manchmal wenigstens Filippino Lippi und in bescheidenem Maße Ghirlandajo. Ihm fehlt die Ruhe. Und wie uns seine Madonnen mit ihren Engelknaben an die italienische Liebeslyrik erinnerten, so dürfen wir seine Art, weltliche Vorgänge zu behandeln, novellistisch nennen. Die Komposition ist nicht auf einen Mittelpunkt hingehalten, sondern sie geht zerfahren nach rechts und links auseinander. Charakteristisch dafür ist schon die gern gewählte, zunächst durch die Sitte der Truhenbilder nahegelegte Form der sehr breiten Tafel von geringer Höhe, auf der sich nun vielerlei nebeneinander entfalten kann. Diese Sachen sind zwar nicht mehr eigenhändig, sondern bestenfalls Werkstattarbeiten, aber sie haben doch oft noch eine eigentümliche Anziehung. Vier ganz übermalte kleine Breittafeln von 1487 mit der Geschichte des Nastagio degli Onesti

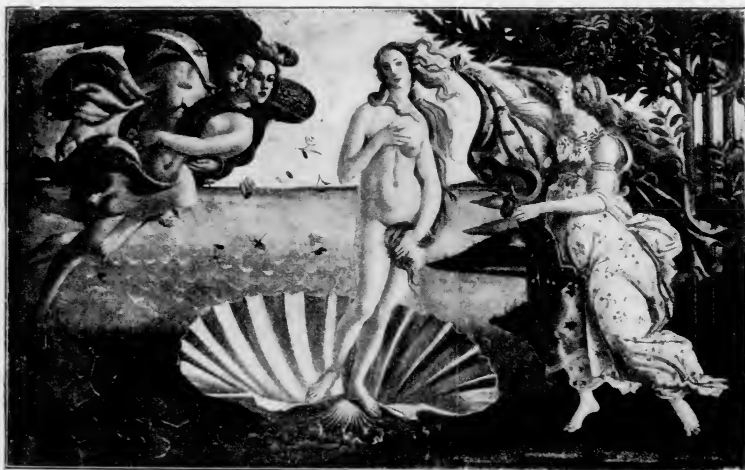


Abb. 147. Geburt der Venus, von Botticelli. Florenz, Uffizien.

Pisa und Florenz (S. 114). Aber anders schildert Sandro als das 14. Jahrhundert. Das Motiv ist aus Ovids Fasten genommen, wahrscheinlich auf Anregung eines mythologisch eingekleideten Liebesepos Polizianos, in welchem das von Giuliano Medici 1475 der Simonetta zu Ehren gegebene Turnier (la giostra) verherrlicht wird. Wir können die Figuren dieses Gartenfestes bestimmen: Venus, eine lebendig gewordene Statue, als Mittelpunkt, links drei Horen und Merkur, rechts die Frühlingsgöttin und Zephyr, der die Chloris haschen möchte, aber die Absichten und die Bewegungen verstehen wir kaum; alles ist pantomimenhaft geziert. Und nun dies befremdliche Schönheitsideal der unentwickelten, künstlich gestreckten Leiber unter durchsichtigen Schleiern! Was uns gleichwohl als sogenannte Stimmung noch an sich zieht, ist doch nicht mehr naiv, sondern affektierte Dekadenz.*) Das umfangreiche Bild befand sich einst in derselben Villa wie die „Venus“, es wird früher entstanden sein, vor 1480, als sich Sandro — Antonio Pollajuolo nacheifernd — in scharf umrissenen Körperformen mit Andeutung von Muskeln versuchte. Er hat großes Gefallen an profanen Gegenständen und liebt es

*) An diesem Eindruck kann auch das jüngst entdeckte Zeugnis eines namenlosen florentinischen Kenners nichts ändern, der 1496 dem Herzog von Mailand unseren Maler wegen seines männlichen Ausdrucks, gegenüber der Süße Filippinos (!), empfiehlt.



Abb. 148. Der Frühling, von Botticelli. Florenz, Akademie.

nun auch die heiligen Vorgänge ganz weltlich vorzustellen. Zu den Historienmalern darf man ihn darum nicht rechnen, obwohl er, wie wir sehen werden, drei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle in Rom, die unter seiner Leitung ausgeführt worden sein sollen, selbst gemalt hat. Diesen Bildern fehlt die Größe des Gesamtausdrucks, die Ruhe der Linien, ohne welche Darstellungen von solchem Umfange keine Wirkung haben können. Sandro gibt uns statt dessen lauter Einzelszenen. Er ist lebhaft, überlebendig sogar und wild, aber doch kein Dramatiker, wie manchmal wenigstens Filippino Lippi und in bescheidenem Maße Ghirlandajo. Ihm fehlt die Ruhe. Und wie uns seine Madonnen mit ihren Engelknaben an die italienische Liebeslyrik erinnerten, so dürfen wir seine Art, weltliche Vorgänge zu behandeln, novellistisch nennen. Die Komposition ist nicht auf einen Mittelpunkt hingehalten, sondern sie geht zerfahren nach rechts und links auseinander. Charakteristisch dafür ist schon die gern gewählte, zunächst durch die Sitte der Truhenbilder nahegelegte Form der sehr breiten Tafel von geringer Höhe, auf der sich nun vielerlei nebeneinander entfalten kann. Diese Sachen sind zwar nicht mehr eigenhändig, sondern bestenfalls Werkstattarbeiten, aber sie haben doch oft noch eine eigentümliche Anziehung. Vier ganz übermalte kleine Breittafeln von 1487 mit der Geschichte des Nastagio degli Onesti

bei Boccaccio 5, 8, für die Familie Pucci zur Hochzeit einer Tochter gemalt, kamen vor Jahren aus der Sammlung Barker in das Museum zu Lyon mit Ausnahme des Gastmahls, das sich noch im Londoner Kunsthandel befinden wird. Diese letzte Darstellung mit dem Reiter und den zwei Hunden ist bei aller Flüchtigkeit unheimlich und ohne allen Beigeschmack von Lächerlichkeit, der solche Übertreibungen leicht verfallen. Das setzte nicht bloß starke Nerven voraus, sondern es legte auch für die Braut Vergleiche nahe, woran aber der Sinn der Zeit keinen Anstoß nahm.



Abb. 149. Anbetung der Könige, von Botticelli. Florenz, Uffizien Nr. 1286.

Endlich nimmt Sandro in der Komposition, worin sonst nicht seine Stärke liegt, mit einem figurenreichen Bilde großen Stils ein selbständiges Verdienst in Anspruch. Die prächtige Anbetung der Könige (Uffizien), alles in allem genommen wohl sein schönstes Werk, ist nur um der Figuren, der Bildnisse, willen gemalt (Abb. 149). Ghirlandajo hat diesen in fast allen italienischen Schulen beliebten Gegenstand dreimal 1487 und 1488 sehr schön behandelt. Aber bei Sandro haben wir die neue, pyramidenartige Gruppierung. Oben in der Mitte sitzt die Madonna mit dem ältesten, knieenden König, hinter der Gruppe steht etwas erhöht Joseph. Von beiden

Seiten rechts und links reiht sich daran eine kreisartig nach unten hin verlaufende, aber vorne nicht völlig geschlossene Versammlung von ausdrucksvollen Gestalten, unter ihnen die andern beiden Könige. Nach Vasari stellt der älteste Cosimo dar, der äußerste rechts dessen ebenfalls verstorbenen Sohn Giovanni, der mittlere mit dem Geschenk den Enkel Giuliano. Aber Giulianos Züge trägt vielmehr der Stehende links am Rande*), und einer der beiden jüngeren Könige muß doch Cosimos Sohn Piero sein, der nun auch nicht mehr lebte. Er durfte hier nicht fehlen, dagegen fehlt Lorenzo mit seinem unverkennbaren Antlitz sicherlich, so auffallend das bei einem Medizeerbilde ist. Denn das ist keine Frage: ein Denkmal für die Medizeer sollte es sein, wenn es auch nicht von Lorenzo gestiftet wurde, was man sich am liebsten denken möchte. Die Nachrichten lassen uns hier gänzlich im Stich. Vasari fand das Bild in der Maria Novella, und daselbst stand es schon vor 1570 auf einem Altar der Lami oder del Lama; ob aber von Anfang an, weiß man nicht. Seinem Stil nach gehört es in die Jahre bis 1480, jedenfalls vor Sandros römischen Aufenthalt, ob vor oder



Abb. 150. Giuliano de' Medici, von Botticelli. Berlin.

*) Den Giuliano hat er auch besonders porträtiert, als Brustbild fast im Profil mit merkwürdig geschlossenen Augen, wie man sie sonst auf Büsten der Bildhauer, aber bei weiblichen, nicht bei männlichen Bildnissen sieht (Berlin, Nr. 106 B; Abb. 150 und Sammlung Morelli). Dagegen ist Giulianos Angebetete Simonetta niemals authentisch, und ihre gewöhnlich so bezeichneten Bildnisse (Palast Pitti Nr. 353; Chantilly) sind nicht einmal von Sandro, während Berlin wenigstens ein Phantasiebild von seiner Hand hat, das sogar aus dem Palast Medici-Riccardi stammt, eine junge Frau fast im Profil nach links im roten Kleide vor einer Fensterwand (Nr. 106 A).

bei Boccaccio 5, 8, für die Familie Pucci zur Hochzeit einer Tochter gemalt, kamen vor Jahren aus der Sammlung Barker in das Museum zu Lyon mit Ausnahme des Gastmahls, das sich noch im Londoner Kunsthandel befinden wird. Diese letzte Darstellung mit dem Reiter und den zwei Hunden ist bei aller Flüchtigkeit unheimlich und ohne allen Beigeschmack von Lächerlichkeit, der solche Übertreibungen leicht verfallen. Das setzte nicht bloß starke Nerven voraus, sondern es legte auch für die Braut Vergleiche nahe, woran aber der Sinn der Zeit keinen Anstoß nahm.



Abb. 149. Anbetung der Könige, von Botticelli. Florenz, Uffizien Nr. 1286.

Endlich nimmt Sandro in der Komposition, worin sonst nicht seine Stärke liegt, mit einem figurenreichen Bilde großen Stils ein selbständiges Verdienst in Anspruch. Die prächtige Anbetung der Könige (Uffizien), alles in allem genommen wohl sein schönstes Werk, ist nur um der Figuren, der Bildnisse, willen gemalt (Abb. 149). Ghirlandajo hat diesen in fast allen italienischen Schulen beliebten Gegenstand dreimal 1487 und 1488 sehr schön behandelt. Aber bei Sandro haben wir die neue, pyramidenartige Gruppierung. Oben in der Mitte sitzt die Madonna mit dem ältesten, knieenden König, hinter der Gruppe steht etwas erhöht Joseph. Von beiden

Seiten rechts und links reiht sich daran eine kreisartig nach unten hin verlaufende, aber vorne nicht völlig geschlossene Versammlung von ausdrucksvollen Gestalten, unter ihnen die andern beiden Könige. Nach Vasari stellt der älteste Cosimo dar, der äußerste rechts dessen ebenfalls verstorbenen Sohn Giovanni, der mittlere mit dem Geschenk den Enkel Giuliano. Aber Giulianos Züge trägt vielmehr der Stehende links am Rande*), und einer der beiden jüngeren Könige muß doch Cosimos Sohn Piero sein, der nun auch nicht mehr lebte. Er durfte hier nicht fehlen, dagegen fehlt Lorenzo mit seinem unverkennbaren Antlitz sicherlich, so auffallend das bei einem Medizeerbilde ist. Denn das ist keine Frage: ein Denkmal für die Medizeer sollte es sein, wenn es auch nicht von Lorenzo gestiftet wurde, was man sich am liebsten denken möchte. Die Nachrichten lassen uns hier gänzlich im Stich. Vasari fand das Bild in der Maria Novella, und daselbst stand es schon vor 1570 auf einem Altar der Lami oder del Lama; ob aber von Anfang an, weiß man nicht. Seinem Stil nach gehört es in die Jahre bis 1480, jedenfalls vor Sandros römischen Aufenthalt, ob vor oder



Abb. 150. Giuliano de' Medici, von Botticelli. Berlin.

*) Den Giuliano hat er auch besonders porträtiert, als Brustbild fast im Profil mit merkwürdig geschlossenen Augen, wie man sie sonst auf Büsten der Bildhauer, aber bei weiblichen, nicht bei männlichen Bildnissen sieht (Berlin, Nr. 106 B; Abb. 150 und Sammlung Morelli). Dagegen ist Giulianos Angebetete Simonetta niemals authentisch, und ihre gewöhnlich so bezeichneten Bildnisse (Palast Pitti Nr. 353; Chantilly) sind nicht einmal von Sandro, während Berlin wenigstens ein Phantasiebild von seiner Hand hat, das sogar aus dem Palast Medici-Riccardi stammt, eine junge Frau fast im Profil nach links im roten Kleide vor einer Fensterwand (Nr. 106 A).

nach der Verschwörung der Pazzi und Giulianos Ermordung, läßt sich durch keine Schlußfolgerung feststellen. Durch die ganze Darstellung geht eine große, vornehme Ruhe bei sehr lebendiger Haltung der Figuren und sprechendem Gesichtsausdruck. Man wird hier an die Krone aller dieser Erscheinungen, an Lionardos spätere „Anbetung“ in den Uffizien, erinnert, und Lionardos Einfluß auf Sandro ist unabweisbar; beide waren in Verrocchios Werkstatt einander nahe getreten. Sandro hat die Priorität vor Ghirlandajo, der ihn in der Komposition seiner späteren gleichartigen Bilder nicht erreicht. Die bei Ghirlandajo übliche feste und glänzende Architektur fehlt bei Sandro, dafür treten aber bei diesem die Figuren gegenüber der Szenerie selbständig und kräftig, in ganz neuer Weise auf einer solchen „Anbetung“, hervor. Eine zweite Anbetung Sandros, in breiterem Format, findet sich in Petersburg, angeblich aus Rom stammend (Abb. 151), ebenfalls sehr schön, im gleichen Stil und ähnlich in der Komposition, mehr in die Breite gezogen, mit Landschaftsdurchblicken und mit andern Bildnissen als dort. Vasari nennt ein Exemplar für die Familie Pucci. Ein Rundbild in London Nr. 1033 ist jedenfalls später, wenn es überhaupt ihm und nicht Filippino Lippi gehört, dem es bisher zugeschrieben wurde; es zeigt den Stil der Fresken der Sixtina.

Hiermit ist das Stoffgebiet Sandros und zugleich seine eigene Natur umschrieben. In der völlig persönlichen Auffassung seiner Gegenstände gibt er durchaus sein eignes Wesen und die neue Zeit wieder. Er ist kein Nachahmer, sondern ein Erfinder nach allen Seiten hin, wenn auch sein nervöses Naturell ihn oftmals einen seinen Gedanken nicht mehr gleichwertigen Ausdruck finden läßt. Mit der geistigen Auffassung der Stoffe haben wir auch schon ihre formelle Darstellung berührt. Es ist noch ein Wort im allgemeinen über seine ganz bestimmte Technik zu sagen, ehe wir versuchen können, uns seine künstlerische Entwickelung klar zu machen. Aus der Schule eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er eine genaue, scharfe Zeichnung, bisweilen nicht ohne Härte, aber dabei doch wieder eine natürliche Grazie der Linien und der Formen, so lange er sich von Übertreibung, von unruhiger und heftiger Bewegung fern hält. Plastisches Modellieren ist seine Sache nicht. Der Umriß, das Zeichnerische herrscht auch bei der übrigens natürlichen Erscheinung seiner Formen vor. Das eigentlich Malerische, die perspektivische Vertiefung der Räume und die Abstufung der Töne in Farbe, Luft und Licht, der Gegensatz von Nähe und Ferne, das alles tritt dagegen zurück, er hat darin nicht seine Stärke. Auch in der Land-



Abb. 151. Anbetung der Könige, von Botticelli. Petersburg.

schaft nicht. Sein etwas jüngerer Schulgenosse Lionardo legte großen Wert auf die Landschaft und suchte die geheimnisvolle Wirkung ihrer einzelnen Elemente auf die menschliche Stimmung zu ergründen. Er hat einmal in seinem Traktat über die Malerei (9, 3) Sandro halb scherzend getadelt wegen einer leichtfertigen Bemerkung, die dieser über die nebensächliche Bedeutung dieser Zutat zu einem Figurenbilde gemacht hatte. Wir können uns dadurch zu einer Beobachtung führen lassen, die die landschaftlichen Bestandteile auf Sandros Bildern nahe legen. Diese machen nicht die malerische Wirkung, die ein viel Geringerer aus diesem Kreise, Lorenzo di Credi, mit den duftigen Hintergründen seiner besten Bilder erreicht, sie haben dafür ihren ganz besonderen Reiz in den Zügen und Gaben einer sinnenden, oft eigensinnig gestaltenden und willkürlich verstreuenden Phantasie, die unser Gemüt ergreifen und stimmen, wenn sie auch zu unserer auf die Natur gestützten Erfahrung nicht passen wollen. Es ist das Phantastische,

nach der Verschwörung der Pazzi und Giulianos Ermordung, läßt sich durch keine Schlußfolgerung feststellen. Durch die ganze Darstellung geht eine große, vornehme Ruhe bei sehr lebendiger Haltung der Figuren und sprechendem Gesichtsausdruck. Man wird hier an die Krone aller dieser Erscheinungen, an Lionardos spätere „Anbetung" in den Uffizien, erinnert, und Lionardos Einfluß auf Sandro ist unabweisbar; beide waren in Verrocchios Werkstatt einander nahe getreten. Sandro hat die Priorität vor Ghirlandajo, der ihn in der Komposition seiner späteren gleichartigen Bilder nicht erreicht. Die bei Ghirlandajo übliche feste und glänzende Architektur fehlt bei Sandro, dafür treten aber bei diesem die Figuren gegenüber der Szenerie selbständig und kräftig, in ganz neuer Weise auf einer solchen „Anbetung", hervor. Eine zweite Anbetung Sandros, in breiterem Format, findet sich in Petersburg, angeblich aus Rom stammend (Abb. 151), ebenfalls sehr schön, im gleichen Stil und ähnlich in der Komposition, mehr in die Breite gezogen, mit Landschaftsdurchblicken und mit andern Bildnissen als dort. Vasari nennt ein Exemplar für die Familie Pucci. Ein Rundbild in London Nr. 1033 ist jedenfalls später, wenn es überhaupt ihm und nicht Filippino Lippi gehört, dem es bisher zugeschrieben wurde; es zeigt den Stil der Fresken der Sixtina.

Hiermit ist das Stoffgebiet Sandros und zugleich seine eigene Natur umschrieben. In der völlig persönlichen Auffassung seiner Gegenstände gibt er durchaus sein eignes Wesen und die neue Zeit wieder. Er ist kein Nachahmer, sondern ein Erfinder nach allen Seiten hin, wenn auch sein nervöses Naturell ihn oftmals einen seinen Gedanken nicht mehr gleichwertigen Ausdruck finden läßt. Mit der geistigen Auffassung der Stoffe haben wir auch schon ihre formelle Darstellung berührt. Es ist noch ein Wort im allgemeinen über seine ganz bestimmte Technik zu sagen, ehe wir versuchen können, uns seine künstlerische Entwickelung klar zu machen. Aus der Schule eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er eine genaue, scharfe Zeichnung, bisweilen nicht ohne Härte, aber dabei doch wieder eine natürliche Grazie der Linien und der Formen, so lange er sich von Übertreibung, von unruhiger und heftiger Bewegung fern hält. Plastisches Modellieren ist seine Sache nicht. Der Umriß, das Zeichnerische herrscht auch bei der übrigens natürlichen Erscheinung seiner Formen vor. Das eigentlich Malerische, die perspektivische Vertiefung der Räume und die Abstufung der Töne in Farbe, Luft und Licht, der Gegensatz von Nähe und Ferne, das alles tritt dagegen zurück, er hat darin nicht seine Stärke. Auch in der Land-



Abb. 151. Anbetung der Könige, von Botticelli. Petersburg.

schaft nicht. Sein etwas jüngerer Schulgenosse Lionardo legte großen Wert auf die Landschaft und suchte die geheimnisvolle Wirkung ihrer einzelnen Elemente auf die menschliche Stimmung zu ergründen. Er hat einmal in seinem Traktat über die Malerei (9, 3) Sandro halb scherzend getadelt wegen einer leichtfertigen Bemerkung, die dieser über die nebensächliche Bedeutung dieser Zutat zu einem Figurenbilde gemacht hatte. Wir können uns dadurch zu einer Beobachtung führen lassen, die die landschaftlichen Bestandteile auf Sandros Bildern nahe legen. Diese machen nicht die malerische Wirkung, die ein viel Geringerer aus diesem Kreise, Lorenzo di Credi, mit den duftigen Hintergründen seiner besten Bilder erreicht, sie haben dafür ihren ganz besonderen Reiz in den Zügen und Gaben einer sinnenden, oft eigensinnig gestaltenden und willkürlich verstreuenden Phantasie, die unser Gemüt ergreifen und stimmen, wenn sie auch zu unserer auf die Natur gestützten Erfahrung nicht passen wollen. Es ist das Phantastische,

was manchmal Zeichen für wirkliche und naturwahre Formen nimmt und was sich unsere modernen Symbolisten wieder in Bildern und Radierungen zu eigen gemacht haben. Es ist oft befremdlich und herb, aber man empfindet immer etwas dabei. Franz Kugler, der doch als Dichter ganz in den Stimmungen der romantischen Schule stand, konnte sich darin noch nicht finden. Daß es ein Abweg ist von dem eigentlichen Ziel der vollgültigen malerischen Erscheinung, eine Art Abschlagszahlung an unsere Gedanken, die das Weitere selbst hinzufügen müssen, braucht kaum gesagt zu werden.

In der Technik, in der leuchtenden, ganz reinen Tempera, nimmt er es in seiner guten Zeit mit allen Malern des 15. Jahrhunderts auf. Aber er ist doch kein Kolorist wie Filippo Lippi, und seine berühmtesten Bilder wie der Frühling und die Venus versagen in der Farbenwirkung vollständig. Neben den klar flüssigen, durchsichtigen Farben wird auch Gold angewandt, aber nicht dick aufgelegt oder als Fläche gegeben, sondern in zartester, spinnewebartiger Zeichnung zur Erhöhung der Lichter. Seine Ausführung ist sorgfältig, die Zeichnung der Körperformen und der Gewandfalten gewissenhaft, alles Beiwerk — Geräte, Blumen, Teppiche — besonders reizvoll und ausführlich. Daß die zeichnende Linie immer bleibt und jedes Detail bei Sandro zu seinem Rechte kommt und trotz dieser manchmal ängstlichen Behandlung des Einzelnen doch ein Gesamteindruck erreicht wird, nicht bloß für die Stimmung, sondern manchmal auch in der körperlichen Wahrheit und sogar nach der Seite der rein malerischen Erscheinung: auf diesem Spiel der Gegensätze beruht der beinahe einzige Zauber seiner besseren Bilder, z. B. der „Madonna mit dem Magnificat" (S. 240). Daß seine Technik aber hier nicht stehen bleibt, wird uns seine weitere künstlerische Entwickelung zeigen.

In demselben Jahre, das Filippo Lippi hinwegnahm, starb auch Piero Medici (1469). Der alte Cosimo hatte lange gelebt, und sein Sohn Piero war schon 48 Jahre alt, als er die Stellung eines ersten Bürgers von Florenz überkam, die er nur fünf Jahre genießen sollte. Er war kränklich und willensschwach, und seine kurze Verwaltung war von Sorgen erfüllt. Gleichwohl tat er noch viel für die Kunst. Sein Nachfolger Lorenzo hat die Aufwendungen seiner beiden Vorfahren für Bauten, gute Werke und Steuern in einer Summe angegeben, die man nach dem heutigen Wert des Geldes auf über dreißig Millionen Lire berechnet. Lorenzo war gut zwanzig Jahre alt, als er mit seinem Bruder Giuliano das Erbe des Vaters übernahm. Er hatte sowohl in der Politik als in seinem Privatleben zunächst

mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Pflege der Künste verstand sich für das damalige Haupt dieser Familie gleichwohl von selbst. Er hat auch Sandro mit Aufträgen bedacht. Außerdem mußte dieser gleich nach der Verschwörung der Pazzi (1478) die Bildnisse der hingerichteten Verschwörer mit den Köpfen nach unten an die Mauer des Palazzo del Podestà malen. Zufällig ist uns auch noch eine Spur seines großen Mitstrebenden Lionardo aus jenen Tagen erhalten, eine Federzeichnung (im Louvre), die den Mörder Giulianos, Bernardo Bandini, am Galgen hängend zeigt, mit Notizen über die Farbe seiner Kleidung (vom 29. Dezember 1479). Bandini war nach Konstantinopel entflohen, aber auf Lorenzos Begehren vom Sultan ausgeliefert und noch nachträglich gehenkt worden.

Eine eigentümliche Fügung hat es gewollt, daß Sandro bald darauf einem bitteren Feinde seiner Gönner für dessen künstlerische Pläne seinen Pinsel lieh, dem willensstarken und ruhmsüchtigen Emporkömmling Sixtus IV., zur Zeit, wo dieser noch dazu mit Florenz in Fehde lag. Die Sixtinische Kapelle des Vatikans enthält an ihren beiden Langseiten zwölf Fresken aus dem Alten und Neuen Testament von Sandro, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, Perugino, Pinturicchio und ihren Familiares, wie es in dem Kontrakt vom Oktober 1481 heißt, fertigzustellen nach Ablauf von fünf Monaten. Aber erst am 15. August 1483 ist die Kapelle eingeweiht worden. Das große Werk, bei dem Sandro nach Vasari eine Art Oberleitung gehabt haben muß, wird uns später beschäftigen. Von Sandro rühren drei Bilder her. Um 1483 war er wieder in Florenz. Er blieb daselbst bis an seinen Tod und stand in ungemindertem Ansehen. Aber seine künstlerische Tätigkeit zeigt einen Niedergang. Das scheint mit äußeren Umständen zusammenzuhängen, und auch mit Wandlungen seiner persönlichen Natur. Als Karl VIII. von Frankreich 1494 durch Toskana nach Neapel einbrach, vertrieben die Florentiner Lorenzos Sohn, den jüngeren Piero, und die anderen Medici, und Sandro war seiner Gönner beraubt. Nun hatte auch die Bewegung Savonarolas begonnen. Sandro gehörte zu den eifrigsten Anhängern des Dominikaners. Vasari berührt öfter einen sinnenden, schwärmerischen Zug an Sandro und kommt in diesem Zusammenhange zuletzt dann auch auf seine Vorliebe für Dante und seinen Zusammenhang mit Savonarola. Darnach sei er so ziemlich verträumt und am Ende verkommen. Uns sind in der Tat noch fast hundert Zeichnungen auf Folioblättern zu Dantes Komödie (88 in Berlin; Abb. 152; darunter eine farbig, und acht im Vatikan) erhalten, und außerdem gehen schon neunzehn Kupferstiche der Florentiner Danteausgabe

von 1482 auf Sandro zurück. Andererseits können wir uns vorstellen, welchen Eindruck die Erschütterung des ganzen florentinischen Lebens durch Savonarola auf jemand machen mußte, der sich wie Sandro dem gewaltigen Propheten ganz ergeben hatte und der dann alle Schritte der großen geistigen Bewegung mit erlebte und zuletzt den Märtyrer auf dem Scheiterhaufen enden sah (1498). Sandros späte Bilder haben nicht mehr den frohen Glanz der Jugend, sondern etwas ernstes, trübes, asketisches im Ausdruck und manchmal sogar in den Formen der Körper. Über den Januar 1504 hinaus, wo er sich an einem Gutachten über die Aufstellung von Michelangelos David beteiligte, haben wir keine Aufzeichnung mehr über sein Leben. Er wird also in den letzten Jahren in der Tat, wie Vasari zu verstehen gibt, als Künstler tot gewesen sein. Die Begeisterung für Savonarola teilten übrigens auch andere bedeutende Künstler, und bei manchen bemerkt man noch in ihren Werken seinen Einfluß um diese Zeit. Savonarola wollte ja nicht die Kunst vernichten, er wandte sich nur gegen die zu starken weltlichen Reize, die ja wesentlich die Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestimmen, und er wollte der ganzen Kunst eine ernste, religiöse Richtung geben. Fra Bartolommeo, Raffaels ernster Mitstrebender, ist Savonarolas Ordensbruder. Bei Pietro Perugino sehen wir nicht zufällig gerade in diesen Jahren Ernst und Trauer in den Gegenständen (die Pietà des Pal. Pitti von 1495, in der Akademie „Gethsemane") vorherrschen. Der sanfte Lorenzo di Credi ist durch Savonarola bestimmt. Die Umwandlung der lieblichen und heiteren Tonbilder der Robbia in die strengere und finstere Art des Giovanni trat uns schon früher entgegen (S. 191), und sogar Filippino Lippi zeigt sich in seiner letzten Zeit in ganz besonderer Weise von Savonarolas Geist beeinflußt. Auch der junge Michelangelo gehörte zu



Abb. 152. Aus den Danteillustrationen, von Botticelli. Berlin.

den Anhängern der neuen Glaubenslehre, wie unter anderem ein Brief von ihm von 1496 beweist. Und es ist das nicht so wunderbar, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn in Wirklichkeit ist Michelangelos und Raffaels Kunst ernster und, sogar vom Standpunkt der Kirche betrachtet, eindringlicher als die der florentinischen Frührenaissance.

In Sandros künstlerische Entwickelung einzudringen ist uns dadurch schwer gemacht, daß er selbst seine Bilder nicht zu datieren pflegt, und daß wir außerdem über sein Verhältnis zu Männern, welche außer seinen eigentlichen Lehrern jedenfalls auf ihn den größten Einfluß ausübten, wie Verrocchio und die Brüder del Pollajuolo, aus der Geschichte der Zeit nichts oder doch nur allgemeines erfahren, was uns schon die Vergleichung der beiderseitigen Werke lehrt. Hier greift nun auch mit seinem alle überragenden, frühreifen Talent Lionardo da Vinci ein, der schon jung in die Werkstatt Verrocchios kam und dann noch jahrelang dem älteren Meister nahe blieb. In den Handzeichnungen, worin sich ja eines Künstlers Sprache am reinsten für uns ausprägt, kommen Verrocchio und Lionardo einander manchmal so nahe, daß man sie verwechseln könnte. Man lernt daraus, daß mancher Gedanke, den wir in der Ausführung nur durch Lionardo kennen, auch auf Verrocchio zurückgehen kann. Andererseits hat Verrocchio, aus dessen Schule zwei so verschiedene und technisch tüchtige Maler hervorgingen, wie Pietro Perugino und Lorenzo di Credi, aller Wahrscheinlichkeit nach selbst noch mehr gemalt als das eine beglaubigte Bild für S. Salvi. Das hängt wieder mit den Anfängen des Ölmalens in Italien zusammen, deren wirkliche Geschichte verloren ist. Einzelne Spuren davon begegnen uns aber an verschiedenen Orten, und die einzelnen Maler werden auch zum teil unabhängig voneinander und selbständig Versuche gemacht haben, statt der schnell trocknenden Tempera ein langsamer trocknendes und klareres, harziges oder öliges Bindemittel den Farben zuzusetzen. In Florenz ist dies zuerst im Anfang der siebziger Jahre im Kreise der Pollajuoli und Verrocchios geschehen, und daß Sandro, der vollendete Meister in der reinen Tempera, auch den Versuchen in der gemischten Technik nicht fern geblieben ist, zeigt ein Bild aus seiner mittleren Zeit, die „Madonna mit den beiden Johannes" vor einer frischen, saftigen, tiefleuchtenden Wand von Zypressen, Myrten und Palmen (Berlin Nr. 106), worin die Farben der Blumenvasen mit Öl oder Firnis angesetzt sind. Aber in diesem Kreise lernte Sandro mehr als solche äußere Dinge, und ehe wir seiner eigenen Entwickelung nachgehen, müssen wir seinen älteren florentinischen Kunstgenossen einen Blick zuwenden.

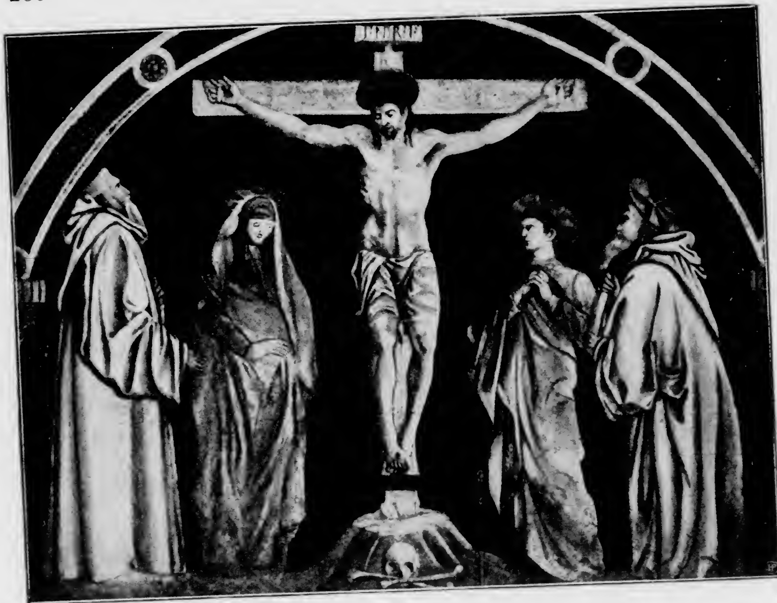


Abb. 153. Kreuzigung, von Andrea del Castagno. Florenz, Uffizien.

Domenico Veneziano wird uns bei den Umbrern im Zusammenhange mit Piero de' Franceschi beschäftigen. Aus einer früheren Zeit reichen noch zwei sehr merkwürdige Künstler, wenn auch nicht gerade tief, in diese Periode hinein; an Jahren sind sie sogar älter als Masaccio und haben ihn dann noch lange überlebt. Andrea del Castagno starb schon 1457. Florenz besitzt von ihm noch einige großartige Fresken: eine frühe Kreuzigung mit vier Leidtragenden, aus S. Maria Nuova in die Uffizien gebracht (Abb. 153), dann eine Reihe von überlebensgroßen Einzelfiguren: Dante, Farinata degli Uberti, Niccolò Acciajuoli, Pippo Spano (Abb. 154) usw., einst Wanddekorationen einer Villa in Legnaja, die dazumal den Strozzi gehörte, jetzt im Museo di S. Apollonia, hier endlich noch das große Abendmahl aus der Zeit seiner vollen Reife. Immer handelt es sich bei Castagno, auch wenn er gruppiert, um die einzelne körperliche Erscheinung und immer um Eindrücke von Stärke und überlegener Kraft, Äußerungen gleichsam einer vergangenen Schöpfungsperiode, wenn man die Gebilde Sandros dagegen hält. Paolo Uccello, der noch bis 1475 lebte, wurde ebenfalls als Maler

solcher Einzelfiguren und dann als Meister in perspektivischen Schwierigkeiten geschätzt und von bedeutenderen Fachgenossen noch später bewundert. In Florenz fand jedes künstlerische Problem seine Liebhaber. Paolos an die Wände gemalte Riesen, Reiter, Porträtköpfe und Akte sind bis auf wenige Überbleibsel verloschen. Eine Folge von Schlachtbildern in Tempera (zwei in den Uffizien; Abb. 155 — eins in London und im Louvre) gibt uns keine hohe Vorstellung von ihm, aber sie hingen im Palazzo Medici in Lorenzos des Prächtigen Zimmern, noch 1492 bei seinem Tode, der also doch wohl etwas an ihnen gefunden haben muß. Sie sollten ein Treffen bei S. Romano 1432 vorstellen.



Abb. 154. Filippo Scolari, von Andrea del Castagno. Florenz, S. Apollonia.

Das Eigentum der beiden Brüder del Pollajuolo ist, was die Malerei anlangt, nicht sicher zu scheiden. Antonio, der ältere und bedeutendere (1429—98), ist Goldschmied, und als solcher schon 1456 tätig, sodann Bildhauer (S. 206), aber er hat daneben auch gemalt. Piero (1443 bis vor 1496), ebenfalls Goldschmied, ist vor allem Maler, aber keiner, der neue Wege weist, sondern er geht in den Bahnen seines älteren Bruders weiter. Als Maler werden beide Brüder zusammen zuerst 1460 erwähnt. Die vorhandenen, nicht zahlreichen Bilder zeigen uns im allgemeinen eine kräftige Hand, eine manchmal herbe und rücksichtslose

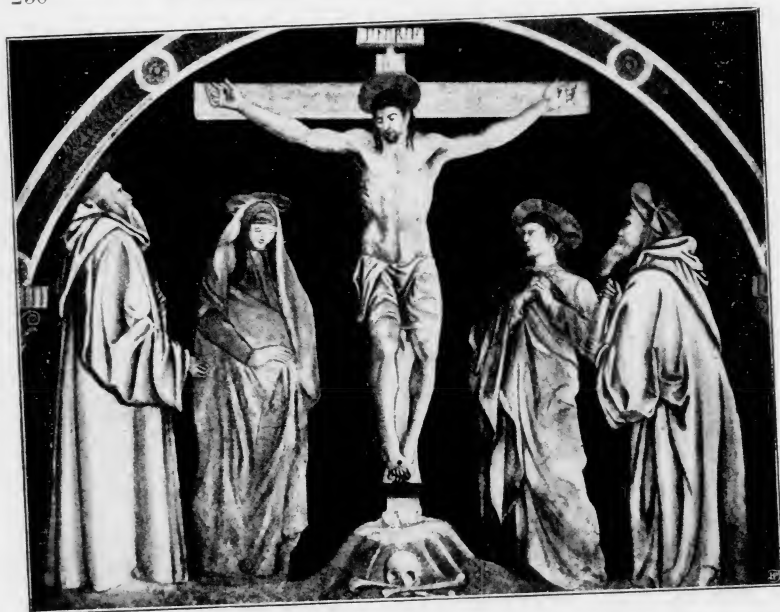


Abb. 153. Kreuzigung, von Andrea del Castagno. Florenz, Uffizien.

Domenico Veneziano wird uns bei den Umbrern im Zusammenhange mit Piero de' Franceschi beschäftigen. Aus einer früheren Zeit reichen noch zwei sehr merkwürdige Künstler, wenn auch nicht gerade tief, in diese Periode hinein; an Jahren sind sie sogar älter als Masaccio und haben ihn dann noch lange überlebt. Andrea del Castagno starb schon 1457. Florenz besitzt von ihm noch einige großartige Fresken: eine frühe Kreuzigung mit vier Leidtragenden, aus S. Maria Nuova in die Uffizien gebracht (Abb. 153), dann eine Reihe von überlebensgroßen Einzelfiguren: Dante, Farinata degli Uberti, Niccolò Acciajuoli, Pippo Spano (Abb. 154) usw., einst Wanddekorationen einer Villa in Legnaja, die dazumal den Strozzi gehörte, jetzt im Museo di S. Apollonia, hier endlich noch das große Abendmahl aus der Zeit seiner vollen Reife. Immer handelt es sich bei Castagno, auch wenn er gruppiert, um die einzelne körperliche Erscheinung und immer um Eindrücke von Stärke und überlegener Kraft, Äußerungen gleichsam einer vergangenen Schöpfungsperiode, wenn man die Gebilde Sandros dagegen hält. Paolo Uccello, der noch bis 1475 lebte, wurde ebenfalls als Maler

solcher Einzelfiguren und dann als Meister in perspektivischen Schwierigkeiten geschätzt und von bedeutenderen Fachgenossen noch später bewundert. In Florenz fand jedes künstlerische Problem seine Liebhaber. Paolos an die Wände gemalte Riesen, Reiter, Porträtköpfe und Akte sind bis auf wenige Überbleibsel verloschen. Eine Folge von Schlachtbildern in Tempera (zwei in den Uffizien; Abb. 155 — eins in London und im Louvre) gibt uns keine hohe Vorstellung von ihm, aber sie hingen im Palazzo Medici in Lorenzos des Prächtigen Zimmern, noch 1492 bei seinem Tode, der also doch wohl etwas an ihnen gefunden haben muß. Sie sollten ein Treffen bei S. Romano 1432 vorstellen.



Abb. 154. Filippo Scolari, von Andrea del Castagno. Florenz, S. Apollonia.

Das Eigentum der beiden Brüder del Pollajuolo ist, was die Malerei anlangt, nicht sicher zu scheiden. Antonio, der ältere und bedeutendere (1429—98), ist Goldschmied, und als solcher schon 1456 tätig, sodann Bildhauer (S. 206), aber er hat daneben auch gemalt. Piero (1443 bis vor 1496), ebenfalls Goldschmied, ist vor allem Maler, aber keiner, der neue Wege weist, sondern er geht in den Bahnen seines älteren Bruders weiter. Als Maler werden beide Brüder zusammen zuerst 1460 erwähnt. Die vorhandenen, nicht zahlreichen Bilder zeigen uns im allgemeinen eine kräftige Hand, eine manchmal herbe und rücksichtslose

Modellierung des Körperlichen mit Hervorhebung der Muskeln, energische Bewegungen und Stellungen der Figuren und scharfe Umrisse, dabei tiefe, leuchtende Farbe und, wenn Architektur vorkommt, gute Perspektive nebst sorgfältigster Ausarbeitung der Zierformen in Stein und Metall. Es ist also eine Malerei, die in der Formgebung ihre Haupteigenschaften von der Plastik und von der Metallarbeit entlehnt hat. Es kann von vornherein angenommen werden, daß das Meiste auf den erhaltenen Bildern von Piero gemalt worden ist.

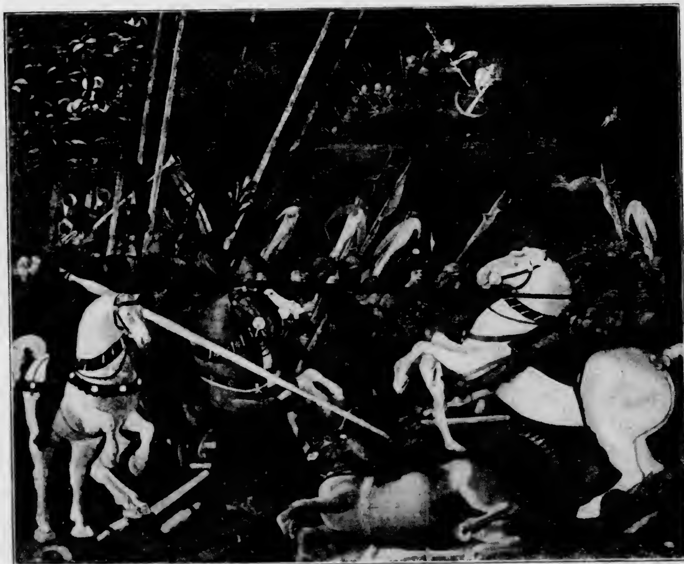


Abb. 155. Reiterschlacht (Teilstück), von Paolo Uccello. Florenz, Uffizien.

So werden die große „Verkündigung" mit kunstvoller, bunter Architektur und Durchblick ins Freie, sowie ein ganz kleines Hochbild mit einem eleganten, jungen, als David gedachten Edelmann (beide in Berlin) ihm zugeschrieben, wobei man höchstens bei dem ersten Bilde einen Anteil an der Erfindung in bezug auf die Architektur für Antonio offen läßt. Bezeichnend ist an diesem, das jedenfalls erst um 1480 entstanden ist, die leuchtende und doch dick aufgetragene, harzige Farbe, die sich in ihrer Wirkung von der Tempera merklich unterscheidet und schon an Ölmalerei erinnert. Piero hat also in dieser Richtung Versuche gemacht, die seinem Bestreben nach kräftigem

Ausdruck der Formen dienen sollten. Er hat dabei noch Einflüsse von anderer Seite erfahren, abgesehen von dem älteren Bruder. Man denkt in bezug auf die Formgebung an den altertümlich-strengen Andrea del Castagno, bei dessen Tode Piero freilich erst vierzehn Jahre alt war, im technischen aber an den etwas jüngeren Alesso Baldovinetti und an einen großen Meister in der Führung von Linien und in der Behandlung von Luft und Licht, Piero de' Franceschi, dem wir unter den Umbrern wieder begegnen werden. Geht man nun auf den Bildern der Brüder Pollajuoli der Zeichnung des Figürlichen schärfer nach, so bemerkt man einen Unterschied. Eine ganz naturwahre, einfache, überzeugende Auffassung der Formen, der Körperteile und ihrer Funktionen, z. B. des Anfassens, steht einer zierlicheren, schwächlichen, nicht so sicheren und oft sogar affektierten Ausdrucksweise gegenüber. Jene gibt man jetzt dem Antonio, diese dem Piero. Die Zuweisung des Einzelnen hängt dabei zum teil von unsicheren persönlichen Empfindungen ab.



Abb. 156. Herkules und Antäus, von Antonio del Pollajuolo. Florenz, Uffizien Nr. 1153.

Unbestritten gehört dem Antonio eine kleine Doppeltafel mit Herkuleskämpfen (Antäus und Hydra, Uffizien; Abb. 156), modelliert wie ein Erzwerk. Dieselben Figuren nebst dem Nemeischen Löwen hatte Antonio vorher für Lorenzo den Prächtigen lebensgroß gemalt, und die Gruppe des mit Antäus ringenden Herkules findet sich noch einmal ganz klein als Bronze im Bargello. Zwei sehr große Bilder sind gemeinsame Arbeiten der Brüder, aber über die Grenzen des Anteils gehen die Meinungen auseinander. Drei Heilige, aufrecht in Lebensgröße, sehr kräftig gezeichnet und in emailartiger Farbe (Uffizien), einst das Altarbild für die Kapelle des Kardinals von Portugal (S. 198), gibt Vasari beiden Brüdern, während es manche jetzt dem Piero allein zuschreiben möchten (Abb. 157). Ein etwas späteres (1475, Altartafel aus der Kapelle der Pucci an der Annunziata, jetzt in London; Abb. 158), das Martyrium Sebastians mit sechs Bogenschützen in mannigfachen Stellungen, gibt Vasari dem Antonio, aber es hat etwas lang-

Modellierung des Körperlichen mit Hervorhebung der Muskeln, energische Bewegungen und Stellungen der Figuren und scharfe Umrisse, dabei tiefe, leuchtende Farbe und, wenn Architektur vorkommt, gute Perspektive nebst sorgfältigster Ausarbeitung der Zierformen in Stein und Metall. Es ist also eine Malerei, die in der Formgebung ihre Haupteigenschaften von der Plastik und von der Metallarbeit entlehnt hat. Es kann von vornherein angenommen werden, daß das Meiste auf den erhaltenen Bildern von Piero gemalt worden ist.

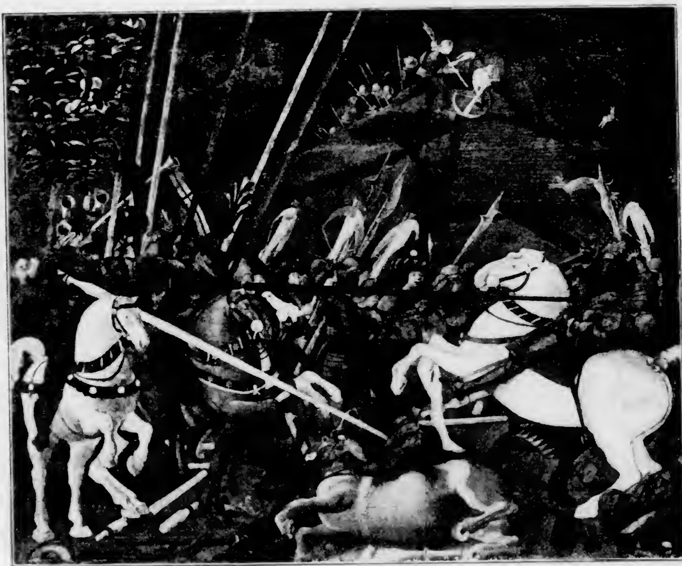


Abb. 155. Reiterschlacht (Teilstück), von Paolo Uccello. Florenz, Uffizien.

So werden die große „Verkündigung“ mit kunstvoller, bunter Architektur und Durchblick ins Freie, sowie ein ganz kleines Hochbild mit einem eleganten, jungen, als David gedachten Edelmann (beide in Berlin) ihm zugeschrieben, wobei man höchstens bei dem ersten Bilde einen Anteil an der Erfindung in bezug auf die Architektur für Antonio offen läßt. Bezeichnend ist an diesem, das jedenfalls erst um 1480 entstanden ist, die leuchtende und doch dick aufgetragene, harzige Farbe, die sich in ihrer Wirkung von der Tempera merklich unterscheidet und schon an Ölmalerei erinnert. Piero hat also in dieser Richtung Versuche gemacht, die seinem Bestreben nach kräftigem

Ausdruck der Formen dienen sollten. Er hat dabei noch Einflüsse von anderer Seite erfahren, abgesehen von dem älteren Bruder. Man denkt in bezug auf die Formgebung an den altertümlich-strengen Andrea del Castagno, bei dessen Tode Piero freilich erst vierzehn Jahre alt war, im technischen aber an den etwas jüngeren Alesso Baldovinetti und an einen großen Meister in der Führung von Linien und in der Behandlung von Luft und Licht, Piero de' Franceschi, dem wir unter den Umbrern wieder begegnen werden. Geht man nun auf den Bildern der Brüder Pollajuoli der Zeichnung des Figürlichen schärfer nach, so bemerkt man einen Unterschied. Eine ganz naturwahre, einfache, überzeugende Auffassung der Formen, der Körperteile und ihrer Funktionen, z. B. des Anfassens, steht einer zierlicheren, schwächlichen, nicht so sicheren und oft sogar affektierten Ausdrucksweise gegenüber. Jene gibt man jetzt dem Antonio, diese dem Piero. Die Zuweisung des Einzelnen hängt dabei zum teil von unsicheren persönlichen Empfindungen ab.



Abb. 156. Herkules und Antäus, von Antonio del Pollajuolo. Florenz, Uffizien Nr. 1153.

Unbestritten gehört dem Antonio eine kleine Doppeltafel mit Herkuleskämpfen (Antäus und Hydra, Uffizien; Abb. 156), modelliert wie ein Erzwerk. Dieselben Figuren nebst dem Nemeischen Löwen hatte Antonio vorher für Lorenzo den Prächtigen lebensgroß gemalt, und die Gruppe des mit Antäus ringenden Herkules findet sich noch einmal ganz klein als Bronze im Bargello. Zwei sehr große Bilder sind gemeinsame Arbeiten der Brüder, aber über die Grenzen des Anteils gehen die Meinungen auseinander. Drei Heilige, aufrecht in Lebensgröße, sehr kräftig gezeichnet und in emailartiger Farbe (Uffizien), einst das Altarbild für die Kapelle des Kardinals von Portugal (S. 198), gibt Vasari beiden Brüdern, während es manche jetzt dem Piero allein zuschreiben möchten (Abb. 157). Ein etwas späteres (1475, Altartafel aus der Kapelle der Pucci an der Annunziata, jetzt in London; Abb. 158), das Martyrium Sebastians mit sechs Bogenschützen in mannigfachen Stellungen, gibt Vasari dem Antonio, aber es hat etwas lang-

weiliges, schlaffes in den Körperformen im Vergleich mit der Zeichnung auf dem einzigen sichern Kupferstich von Antonio, „Kampf der zehn Nackten", so daß die Ausführung jedenfalls dem Piero zuzuschreiben ist. Wichtig bleibt das unangenehme Bild dennoch als ein Beitrag zu der malerischen Ambition in diesen siebziger Jahren: um zur Herrschaft über die lebendige Körperform zu gelangen, wagt man jetzt gleich den Bildhauern lebensgroße menschliche Akte in verschiedenen Stellungen. Masaccio in seinem Adam und Eva hatte davon vor fünfzig Jahren eine verfrühte Probe gegeben; auf ihn folgte wieder Filippo Lippi mit lauter langbekleideten Gestalten, die nicht einmal viel Bewegung haben. Nun sollte es anders werden, man trieb die einzelne Naturwahrheit über Masaccio hinaus und malte ohne Rücksicht auf die bildmäßige Erscheinung Muskeln und Körperteile und Funktionen um ihrer selbst willen. Man wollte in Florenz zeigen, was man konnte! Antonio del Pollajuolo wurde bald von Innocenz VIII. (1484—92) nach Rom gerufen, wo er sein Leben beschlossen hat; in der Peterskirche findet man noch von ihm die Grabmonumente jenes Papstes und seines Vorgängers in Bronze. Er hatte Anregungen genug in Florenz zurückgelassen. Nach 1480 wird es allmählich auf Fresken und Tafelbildern zunächst in den kleinen Hintergrundszenen lebendiger, und mit der Bewegung geht Hand in Hand die Durchbildung der Körperformen mit Betonung von Einzelheiten, die dann störend und bravourmäßig herausfallen. Das Übergangsalter ist niemals harmonisch. Historisch erklärbar, braucht uns dieser Manierismus wenigstens nicht zu verstimmen!



Abb. 157. Jakobus d. ä. zwischen Eustachius und Vincentius, von Antonio und Piero del Pollajuolo. Florenz, Uffizien Nr. 1301.

Von noch größerer Bedeutung war Verrocchio, den wir schon als Bildhauer kennen gelernt haben (S. 207), für die Maler von Florenz. Seine peinliche Durchführung der Körperformen war so recht geeignet, der



Abb. 158. Martyrium des Sebastian, von Antonio und Piero del Pollajuolo. London.

Oberflächlichkeit entgegenzuwirken, die sich aus dem bloßen Bildermalen ergeben konnte. Seine leider undatierte Taufe Christi für S. Salvi (in der Akademie; Abb. 159) ist ein wichtiger Markstein. Lionardo, der den einen der beiden Engel darauf gemalt hat, war 1452 geboren und kam früh in Verrocchios Werkstatt. Wir finden ihn seit 1472 in die Gilde eingeschrieben,

weiliges, schlaffes in den Körperformen im Vergleich mit der Zeichnung auf dem einzigen sichern Kupferstich von Antonio, „Kampf der zehn Nackten", so daß die Ausführung jedenfalls dem Piero zuzuschreiben ist. Wichtig bleibt das unangenehme Bild dennoch als ein Beitrag zu der malerischen Ambition in diesen siebziger Jahren: um zur Herrschaft über die lebendige Körperform zu gelangen, wagt man jetzt gleich den Bildhauern lebensgroße menschliche Akte in verschiedenen Stellungen. Masaccio in seinem Adam und Eva hatte davon vor fünfzig Jahren eine verfrühte Probe gegeben; auf ihn folgte wieder Filippo Lippi mit lauter langbekleideten Gestalten, die nicht einmal viel Bewegung haben. Nun sollte es anders werden, man trieb die einzelne Naturwahrheit über Masaccio hinaus und malte ohne Rücksicht auf die bildmäßige Erscheinung Muskeln und Körperteile und Funktionen um ihrer selbst willen. Man wollte in Florenz zeigen, was man konnte! Antonio del Pollajuolo wurde bald von Innocenz VIII. (1484—92) nach Rom gerufen, wo er sein Leben beschlossen hat; in der Peterskirche findet man noch von ihm die Grabmonumente jenes Papstes und seines Vorgängers in Bronze. Er hatte Anregungen genug in Florenz zurückgelassen. Nach 1480 wird es allmählich auf Fresken und Tafelbildern zunächst in den kleinen Hintergrundszenen lebendiger, und mit der Bewegung geht Hand in Hand die Durchbildung der Körperformen mit Betonung von Einzelheiten, die dann störend und bravourmäßig herausfallen. Das Übergangsalter ist niemals harmonisch. Historisch erklärbar, braucht uns dieser Manierismus wenigstens nicht zu verstimmen!



Abb. 157. Jakobus d. ä. zwischen Eustachius und Vincentius, von Antonio und Piero del Pollajuolo. Florenz, Uffizien Nr. 1301.

Von noch größerer Bedeutung war Verrocchio, den wir schon als Bildhauer kennen gelernt haben (S. 207), für die Maler von Florenz. Seine peinliche Durchführung der Körperformen war so recht geeignet, der



Abb. 158. Martyrium des Sebastian, von Antonio und Piero del Pollajuolo. London.

Oberflächlichkeit entgegenzuwirken, die sich aus dem bloßen Bildermalen ergeben konnte. Seine leider undatierte Taufe Christi für S. Salvi (in der Akademie; Abb. 159) ist ein wichtiger Markstein. Lionardo, der den einen der beiden Engel darauf gemalt hat, war 1452 geboren und kam früh in Verrocchios Werkstatt. Wir finden ihn seit 1472 in die Gilde eingeschrieben,

dabei aber noch im Frühling 1476 in Verrocchios Hause wohnend, und er wird auch noch länger mit dem angesehenen Meister im Zusammenhang geblieben sein, so daß er den für die Anschauung der Zeit immerhin bescheidenen Beitrag zu dem Bilde auch jetzt noch geben konnte. Aber viel weiter als 1477 wird man doch die Vollendung des Werkes nicht hinabrücken dürfen. Wie es dabei in Wirklichkeit zugegangen ist, als der Meister dem einstigen Schüler die Rolle zuwies, wieviel genau der Schüler gemacht hat, und was der Meister dann dazu gemeint und wieviel er selbst nachträglich noch daran geändert haben mag, um das durch den genialen Schüler gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen: das hat man in sehr verschiedener Art aus der Komposition und dem Technischen des Bildes herausgelesen, dessen Erhaltungszustand jedoch nicht völlig durchsichtig ist und sehr verschieden beurteilt wird. Der nackte Christus und der hagere, sehnige Johannes mit den von geschwollenen Adern durchzogenen Armen und Händen sind zwei männliche Akte ohne jeden Reiz; aber so durchgebildet und naturwahr hatte bis dahin kein Maler Körper in Lebensgröße dargestellt. Der Christus steht in gemeiner Wirklichkeit mit beiden Füßen in einer Wasserlache, der Täufer kommt hastig herangesprungen mit eckigen Bewegungen ohne Feierlichkeit. Alles ist nackte Modellwahrheit, auch die Palme mit den aus Blech geschnittenen Blättern, ohne einen Schimmer von Poesie bis an die Ecke mit den knieenden Engelknaben. Der des jungen Lionardo ist feiner und lebendiger, vor allem geistiger aufgefaßt als sein plumper Genosse mit dem



Abb. 159. Taufe Christi, von Verrocchio. Florenz, Akademie.



Abb. 160. Die drei Erzengel mit Tobias, von Verrocchio. Florenz, Akademie.

bäurischen Gesichte und den großen Händen, und dieser Unterschied zeigt, daß der ganze Engel, nicht nur der Kopf mit dem entscheidenden Typus, dem Lionardo gehört. Auf dieser Seite des Bildes ist außerdem ein ölartiges Bindemittel angewandt, und nach der günstigsten Auffassung des Tatbestandes (Bode) hätte Lionardo hier auch an den Teilen der Landschaft, an den Händen des zweiten Engels und an dem Christuskörper in Öl gearbeitet, das Temperabild seines Meisters also über den einen Engel hinaus in Öl verbessert, wogegen nach der ungünstigsten Meinung (Morelli) das ganze Bild später, etwa im 18. Jahrhundert, mit Ölfirnis überschmiert, darauf aber auf der rechten Hälfte wieder gereinigt worden wäre, so daß nunmehr die ganze linke Hälfte, im Zustande der nachträglichen Übermalung, über die von Lionardo ursprünglich angewandte Technik kein Urteil mehr

dabei aber noch im Frühling 1476 in Verrocchios Hause wohnend, und er wird auch noch länger mit dem angesehenen Meister im Zusammenhang geblieben sein, so daß er den für die Anschauung der Zeit immerhin bescheidenen Beitrag zu dem Bilde auch jetzt noch geben konnte. Aber viel weiter als 1477 wird man doch die Vollendung des Werkes nicht hinabrücken dürfen. Wie es dabei in Wirklichkeit zugegangen ist, als der Meister dem einstigen Schüler die Rolle zuwies, wieviel genau der Schüler gemacht hat, und was der Meister dann dazu gemeint und wieviel er selbst nachträglich noch daran geändert haben mag, um das durch den genialen Schüler gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen: das hat man in sehr verschiedener Art aus der Komposition und dem Technischen des Bildes herausgelesen, dessen Erhaltungszustand jedoch nicht völlig durchsichtig ist und sehr verschieden beurteilt wird. Der nackte Christus und der hagere, sehnige Johannes mit den von geschwollenen Adern durchzogenen Armen und Händen sind zwei männliche Akte ohne jeden Reiz; aber so durchgebildet und naturwahr hatte bis dahin kein Maler Körper in Lebensgröße dargestellt. Der Christus steht in gemeiner Wirklichkeit mit beiden Füßen in einer Wasserlache, der Täufer kommt hastig herangesprungen mit eckigen Bewegungen ohne Feierlichkeit. Alles ist nackte Modellwahrheit, auch die Palme mit den aus Blech geschnittenen Blättern, ohne einen Schimmer von Poesie bis an die Ecke mit den knieenden Engelknaben. Der des jungen Lionardo ist feiner und lebendiger, vor allem geistiger aufgefaßt als sein plumper Genosse mit dem



Abb. 159. Taufe Christi, von Verrocchio. Florenz, Akademie.



Abb. 160. Die drei Erzengel mit Tobias, von Verrocchio. Florenz, Akademie.

bäurischen Gesichte und den großen Händen, und dieser Unterschied zeigt, daß der ganze Engel, nicht nur der Kopf mit dem entscheidenden Typus, dem Lionardo gehört. Auf dieser Seite des Bildes ist außerdem ein ölartiges Bindemittel angewandt, und nach der günstigsten Auffassung des Tatbestandes (Bode) hätte Lionardo hier auch an den Teilen der Landschaft, an den Händen des zweiten Engels und an dem Christuskörper in Öl gearbeitet, das Temperabild seines Meisters also über den einen Engel hinaus in Öl verbessert, wogegen nach der ungünstigsten Meinung (Morelli) das ganze Bild später, etwa im 18. Jahrhundert, mit Ölfirnis überschmiert, darauf aber auf der rechten Hälfte wieder gereinigt worden wäre, so daß nunmehr die ganze linke Hälfte, im Zustande der nachträglichen Übermalung, über die von Lionardo ursprünglich angewandte Technik kein Urteil mehr

gestattete. Eine Entscheidung ist ohne eine mechanisch eingreifende technische Untersuchung nicht möglich.

Abgesehen von diesem beglaubigten Bilde hat man in neuerer Zeit Verrocchios Hand noch weiter in dem vorhandenen Bildervorrat nachgewiesen. Am nächsten kommt seiner Art ein früher dem Sandro zugeschriebenes Bild mit dem jungen Tobias von drei Erzengeln geleitet (Florenz, Akademie; Abb. 160). Außer dem plastischen Charakter seiner groß aufgefaßten Figuren zeigt es die sorgsame Durchführung eines Detailkünstlers in den Gewändern und der Landschaft bis in den pflanzenbewachsenen Vordergrund. Sogar der Halter, in dem der Jüngling seinen Fisch trägt, ist der Wirklichkeit abgesehen. Daneben aber haben die Bewegungen, das Ausschreiten und das Anfassen eine den Älteren fremde, archaisierende Zierlichkeit, die sich nun gegen das Ende der Frührenaissance immer absichtsvoller einstellt (z. B. bei den Pollajuoli und Sandro). Das Bild stammt von einem Altar der Badia, wohin es einst die Eltern stifteten, als sie den Sohn zum erstenmale auf die Reise, vielleicht in ein fernes Handelshaus entließen. Unter den zahlreichen florentinischen Votivbildern desselben Gegenstandes kommen zwei dem unsrigen so nahe, daß sie dasselbe als Vorlage voraussetzen. Auf dem einen (London Nr. 781; Abb. 161) sehen wir Tobias nur von dem einen Engel der Bibel geführt (dem Raphael medicinalis, wie ihn die Inschrift eines anderen derartigen Votivbildes nennt), es ist viel gezierter im Ausdruck und wird jetzt einem älteren Schulgenossen Sandros, Botticini, zugewiesen. Das zweite, besonders anmutig und sehr weich, mit den drei Engeln, könnte einem Nachfolger Filippo Lippis gehören (Turin Nr. 98). — Verrocchios Einfluß läßt sich noch weiter verfolgen in Madonnen, Konversationen und ähnlichen Vorwürfen. Ihm selbst schreibt man die sehr strenge, plastisch gehaltene Halbfigur einer **Madonna** in Berlin (Nr. 104 A) zu. **Andere Bilder in Berlin, Frankfurt und Paris gehören unbekannten Mitgliedern**



Abb. 161. Der junge Tobias und der Erzengel, von einem Nachfolger des Verrocchio. London.

seiner Werkstatt. Ein solcher Anonymus ist der Meister einer „Kreuzigung mit Heiligen“, die 1475 ein de' Rossi stiftete (Berlin Nr. 70 A). Einen Schüler Verrocchios kennen wir mit Namen, nach bezeichneten Bildern im Dom zu Empoli: Francesco Botticini. Er ist etwas älter als sein Mitschüler Sandro, hat mit ihm einiges gemeinsam, und manche trauen ihm sogar eine gewisse Einwirkung auf den berühmteren Genossen zu. Eine umfangreiche „Himmelfahrt Mariä“, oben mit vielen Heiligen und Engeln, in drei Bogenreihen geordnet, unten mit den Aposteln vor einer weiten Landschaft des Arnotals mit dem Blick auf Florenz, mit den knieenden Stiftern Matteo Palmieri und seiner Gattin (London), muß um 1472 entstanden sein. Vasari beschreibt das bedeutende Bild und hat nicht den mindesten Zweifel daran, daß es Sandro gemalt habe. Aber das ist so gut wie unmöglich! Bode hat es dem Meister des Berliner Rossialtars geben wollen, Schmarsow beide Bilder dem Botticini, aber für diesen ist diese Himmelfahrt Mariä zu gut. Sie muß also einstweilen namenlos bleiben und zeigt uns, wie wenig wir noch wissen, sobald uns die Überlieferung im Stiche läßt. Ganz zuletzt hat man noch von den Unbekannten dieses fruchtbaren Kreises einen „Amico di Sandro“ abzusondern versucht, der oft anziehender ist als Sandro und allmählich zu der Art des Filippino Lippi übergeht.

Dieser Abstecher durch unaufgeklärte Strecken hat wenigstens soviel ergeben, daß Verrocchios Einfluß auf die Maler schon seit dem Anfang der siebziger Jahre zu erkennen ist, früher noch als sein bedeutendster Schüler Sandro mit eigenen Leistungen hervortritt.

Gegen diese Auffassung wandte Morelli ein, daß Sandro viel weicher gewesen wäre als Verrocchio, und daß dieser schon 1484 oder 85 aus Florenz fortging. Mit Unrecht! Denn es handelt sich hierbei nicht um Stoff und um Richtung der Gedanken, sondern um formelles Gestalten, und als Verrocchio Florenz verließ, ja sogar früher, als Sandro nach Rom ging, bereits um 1480 war das alles geschehen, und Sandro war fertig. Seine Fresken in der Sixtina geben an lebhafter, scharfer Charakteristik und an heftiger Bewegung („Rotte Korah“) schon das Äußerste und zeigen außerdem in der Menge der Motive, in der Zahl der zu Gruppen zusammengedrängten Figuren und in dem Vorrat der Typen Sandros Vermögen nach seinem ganzen Umfange. Der Einfluß, den Verrocchio auf ihn übte, hat sich also um diese Zeit bereits vollzogen. Sandro war um die Mitte

gestattete. Eine Entscheidung ist ohne eine mechanisch eingreifende technische Untersuchung nicht möglich.

Abgesehen von diesem beglaubigten Bilde hat man in neuerer Zeit Verrocchios Hand noch weiter in dem vorhandenen Bildervorrat nachgewiesen. Am nächsten kommt seiner Art ein früher dem Sandro zugeschriebenes Bild mit dem jungen Tobias von drei Erzengeln geleitet (Florenz, Akademie; Abb. 160). Außer dem plastischen Charakter seiner groß aufgefaßten Figuren zeigt es die sorgsame Durchführung eines Detailkünstlers in den Gewändern und der Landschaft bis in den pflanzenbewachsenen Vordergrund. Sogar der Halter, in dem der Jüngling seinen Fisch trägt, ist der Wirklichkeit abgesehen. Daneben aber haben die Bewegungen, das Ausschreiten und das Anfassen eine den Älteren fremde, archaisierende Zierlichkeit, die sich nun gegen das Ende der Frührenaissance immer absichtsvoller einstellt (z. B. bei den Pollajuoli und Sandro). Das Bild stammt von einem Altar der Badia, wohin es einst die Eltern stifteten, als sie den Sohn zum erstenmale auf die Reise, vielleicht in ein fernes Handelshaus entließen. Unter den zahlreichen florentinischen Votivbildern desselben Gegenstandes kommen zwei dem unsrigen so nahe, daß sie dasselbe als Vorlage voraussetzen. Auf dem einen (London Nr. 781; Abb. 161) sehen wir Tobias nur von dem einen Engel der Bibel geführt (dem Raphael medicinalis, wie ihn die Inschrift eines anderen derartigen Votivbildes nennt), es ist viel gezierter im Ausdruck und wird jetzt einem älteren Schulgenossen Sandros, Botticini, zugewiesen. Das zweite, besonders anmutig und sehr weich, mit den drei Engeln, könnte einem Nachfolger Filippo Lippis gehören (Turin Nr. 98). — Verrocchios Einfluß läßt sich noch weiter verfolgen in Madonnen, Konversationen und ähnlichen Vorwürfen. Ihm selbst schreibt man die sehr strenge, plastisch gehaltene Halbfigur einer Madonna in Berlin (Nr. 104 A) zu. Andere Bilder in Berlin, Frankfurt und Paris gehören unbekannten Mitgliedern



Abb. 161. Der junge Tobias und der Erzengel, von einem Nachfolger des Verrocchio. London.

seiner Werkstatt. Ein solcher Anonymus ist der Meister einer „Kreuzigung mit Heiligen“, die 1475 ein de' Rossi stiftete (Berlin Nr. 70 A). Einen Schüler Verrocchios kennen wir mit Namen, nach bezeichneten Bildern im Dom zu Empoli: Francesco Botticini. Er ist etwas älter als sein Mitschüler Sandro, hat mit ihm einiges gemeinsam, und manche trauen ihm sogar eine gewisse Einwirkung auf den berühmteren Genossen zu. Eine umfangreiche „Himmelfahrt Mariä“, oben mit vielen Heiligen und Engeln, in drei Bogenreihen geordnet, unten mit den Aposteln vor einer weiten Landschaft des Arnotals mit dem Blick auf Florenz, mit den knieenden Stiftern Matteo Palmieri und seiner Gattin (London), muß um 1472 entstanden sein. Vasari beschreibt das bedeutende Bild und hat nicht den mindesten Zweifel daran, daß es Sandro gemalt habe. Aber das ist so gut wie unmöglich! Bode hat es dem Meister des Berliner Rossialtars geben wollen, Schmarsow beide Bilder dem Botticini, aber für diesen ist diese Himmelfahrt Mariä zu gut. Sie muß also einstweilen namenlos bleiben und zeigt uns, wie wenig wir noch wissen, sobald uns die Überlieferung im Stiche läßt. Ganz zuletzt hat man noch von den Unbekannten dieses fruchtbaren Kreises einen „Amico di Sandro“ abzusondern versucht, der oft anziehender ist als Sandro und allmählich zu der Art des Filippino Lippi übergeht.

Dieser Abstecher durch unaufgeklärte Strecken hat wenigstens soviel ergeben, daß Verrocchios Einfluß auf die Maler schon seit dem Anfang der siebziger Jahre zu erkennen ist, früher noch als sein bedeutendster Schüler Sandro mit eigenen Leistungen hervortritt.

Gegen diese Auffassung wandte Morelli ein, daß Sandro viel weicher gewesen wäre als Verrocchio, und daß dieser schon 1484 oder 85 aus Florenz fortging. Mit Unrecht! Denn es handelt sich hierbei nicht um Stoff und um Richtung der Gedanken, sondern um formelles Gestalten, und als Verrocchio Florenz verließ, ja sogar früher, als Sandro nach Rom ging, bereits um 1480 war das alles geschehen, und Sandro war fertig. Seine Fresken in der Sixtina geben an lebhafter, scharfer Charakteristik und an heftiger Bewegung („Rotte Korah“) schon das Äußerste und zeigen außerdem in der Menge der Motive, in der Zahl der zu Gruppen zusammengedrängten Figuren und in dem Vorrat der Typen Sandros Vermögen nach seinem ganzen Umfange. Der Einfluß, den Verrocchio auf ihn übte, hat sich also um diese Zeit bereits vollzogen. Sandro war um die Mitte

der siebziger Jahre dreißig Jahre alt. Der zehn Jahre ältere Verrocchio stand im engsten Verhältnis zu Lionardo und näherte sich als Künstler und als Lehrer seiner Höhe. Die Brüder del Pollajuolo waren schon in voller Tätigkeit.

Bald darnach und jedenfalls noch vor Sandros römischer Reise entstand die Anbetung der Könige, die man, wenn man Erfindung, Komposition und Technik zusammennimmt, als sein vollkommenstes Werk wird bezeichnen dürfen (S. 248). Darin spürt man schon etwas von Lionardos Geist. Zwischen 1475 und Sandros römischen Aufenthalt fallen Ereignisse, die ihn persönlich sehr ergreifen mußten: die Verschwörung gegen die Medici 1478 und der Krieg, den Sixtus IV. und der König von Neapel gegen Florenz führten, dann Lorenzos Reise zu Ferrante nach Neapel, und endlich seine langerwartete Rückkehr im März 1479. In dieselbe Zeit gehören Sandros reichste Bilder: „Pallas und der Kentaur", „der Frühling", „die Geburt der Venus" (S. 246). Das erste ist allegorisch gedeutet worden (S. 244); wer weiß, wieviel Zeitanspielung hinter der schönen und an sich schon völlig genügenden Erscheinung der übrigen verborgen ist. Es ist nicht nur eine andere Welt der Gedanken, was uns hier entgegentritt, wenn wir es vergleichen mit den Madonnen und Engeln und mit der Art Fra Filippos, von der Sandro ausgegangen war. Die römische Reise macht also einen Einschnitt, und wir werden die erste Periode Sandros in die zehn Jahre 1470 bis 80 setzen, wo er außer den eben genannten Bildern seine besten Madonnen und Engel in ihrer ruhigen Schönheit und mit klarer, reiner Tempera malt. Dann kommt die Zeit der römischen Fresken. Nach der Rückkehr aus Rom wird die Zeichnung auf seinen Tafelbildern nachlässiger. Die Frische des Eigenhändigen fehlt. Manchmal zeigt sich sogar sehr plump die Handwerksarbeit der Gehilfen. Daß die Tafelbilder in bezug auf die Ausführung zurückgehen, sobald die Maler im Fresko tätig sind, ist eine vielfach gemachte Erfahrung.

Wichtige Bilder aus dieser späteren Zeit besitzt das Berliner Museum. Auf dem Rundbild mit der zwischen Engeln stehenden Madonna vor einer Rosenhecke entspricht der herrlichen Erfindung schon nicht mehr ganz die Ausführung. Bald darauf werden auch die Heiligen ernster im Ausdrucke und härter in den Formen, wie die beiden Johannes zuseiten der „thronenden Madonna" auf dem großen Breitbilde, wo die Blumen und das Laubwerk der Wand noch auf das sorgfältigste ausgeführt sind (Nr. 106, S. 255). An seiner düstern „Grablegung" (München) merkt man vollends schon die

Stimmung Savonarolas. In diese Zeit gehören die meisten Werkstattbilder, während andererseits von den bedeutenderen eigenhändigen Werken keines mit Sicherheit so spät gesetzt werden kann. Es bestätigt sich demnach, was Vasari über Sandros späteres Nachlassen berichtet hat (S. 253).

Sandros Natur ist reich und kompliziert, und seine künstlerische Entwickelung nicht leicht zu übersehen, weil sie sich aus sehr verschiedenen Ursachen zusammensetzt. Dagegen ist sein fast gleichaltriger Genosse Domenico, mit dem Beinamen Ghirlandajo (der „Guirlandenmacher" nach einem Kopfputze, den die Goldschmiede für die Frauen verfertigten), als Künstler eine einfache, klare und besonders glückliche Erscheinung (1449—1494). Er wußte frühzeitig was er wollte: die Seele der Malerei sei das Zeichnen, und die wahre Malerei für die Ewigkeit sei die Mosaikarbeit. Und, pflegte er zu sagen, seit er das Freskomalen kennen gelernt habe, tue es ihm leid, daß er nicht die Mauern von ganz Florenz mit Geschichten bemalen müsse. Er hatte ferner das Glück, daß man ihm rechtzeitig zwar nicht die Mauern von ganz Florenz, aber doch genügend Raum zum Bemalen gab, zuerst kleine, dann immer größere Aufgaben und zuletzt eine allergrößte, an der er seine Lieblingskunst in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit zeigen und das Fresko des Jahrhunderts als vollendeter Meister abschließen konnte: in S. Maria Novella. Aus der Inschrift am Schlusse dieses Werkes: „Gemalt im Jahre 1490, als unsere allerschönste Stadt usw." spricht das höchste Gefühl des Glückes. Bald darauf starb er im vollen Schaffen und mitten in einer Tätigkeit, die er nicht allein bewältigen konnte, die seine Brüder und später sein Sohn und zahlreiche andere Gehilfen dann auf ihre Weise fortsetzten. Er starb aber gerade vor dem „Anfang des Unglücks", wie Machiavelli den Einbruch Karls VIII. von Frankreich in das Reich Neapel durch Toskana hindurch 1494 mit Wahrsagergeist nannte. Über Ghirlandajos Leben (es war sehr einfach) wissen wir nicht viel. Aber es schadet nichts, denn seine Werke sprechen eine deutliche Sprache und bedürfen keiner Erläuterung aus persönlichen Umständen.

Wir betrachten zuerst sein letztes großes Lebenswerk, den Freskencyklus im Chor von S. Maria Novella: Geschichten Johannis des Täufers, aber ohne die Enthauptung, die seinem Schönheitsgefühl nicht zugesagt haben wird (rechts), und das Leben der Maria (links), auf jeder Seite sieben Bilder, je zwei nebeneinander und darüber eins in der Lünette.



Abb. 162. Geburt Johannis des Täufers, von Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.

Giovanni Tornabuoni, für den Verrocchio einst das Grabmal der Gemahlin hatte herstellen müssen (S. 211), ließ nun für 1200 Goldgulden diesen prächtigen Bilderkreis ausführen (vollendet 1490), auf dem Ghirlandajo den Stifter, seine längst verstorbene Gattin, seinen Sohn, seine Tochter und Schwiegertochter nebst anderen Verwandten und Freunden des Hauses in kostbarer Zeittracht anbringen mußte, die Frauen ein wenig steif, wie es der florentinische Anstandsbegriff damals vorschrieb. Nur die untersten beiden Bilderstreifen haben Porträts. Diese weltlichen Bestandteile stellen die heilige Geschichte noch lebendiger in den Bereich des täglichen Lebens, als dies fünfzig Jahre früher durch Filippo in Prato geschehen war (S. 237). Die Hauptszenen sind lebhafter aufgefaßt als bei Filippo, die Gruppierung ist mannigfaltiger, die Komposition ebenso großartig und von eignem, neuem Geiste durchdrungen, so auf der Seite des Johannes die „Namengebung", die Wochenstube (Abb. 162) und die „Begegnung Marias und Elisabeths", oder auf der anderen Seite die Geburt der Maria (Abb. 163). In besonderen Zugaben tut dann der Künstler seinem selbständig schaffenden Formensinn Genüge. So ist in der ersten „Wochenstube" die männlich ausschreitende Dienerin entstanden, die eine Schale mit Früchten auf dem Kopfe



Abb. 163. Geburt der Maria, von Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.

trägt, während ihr Rock und Schleiertuch im Zuge der schnellen Bewegung rückwärts fliegen, ein köstliches kleines Denkmal der Frührenaissance von beinahe typischer Haltung! Endlich gibt uns der Künstler ausgeführte Architektur, der Erfindung nach von eignem Werte und immer verschieden, den einzelnen Szenen angepaßt, häuslich, einfach-vornehm, oder monumental in weiten großen Hallen, wie später Raffael. Und nun beachte man in diesem Zusammenhange, in welchem Maße Ghirlandajo Herr über den Raum ist, ganz anders als Sandro oder Filippo! Er stellt viele Figuren, und sie scheinen für diese Räume bestimmt zu sein, nicht nur nachträglich in sie hineingesetzt, — aber dazwischen läßt er freie Flächen, am Erdboden und im Aufriß, und dieses Weiträumige wirkt wie selbständige Schönheit oder wie eine Art Musik auf unsere Sinne, so wie es nach anderer Richtung die Verhältnisse der großen Palastfassaden dieser Zeit tun.

Ohne Frage ist dies das äußerlich glänzendste Werk Ghirlandajos und überhaupt die heiterste Erscheinung in der ganzen Malerei des 15. Jahrhunderts, die man in Florenz antreffen kann. Aber als Künstler steht Ghirlandajo schon früher auf derselben Höhe, nämlich im Anfange der acht-



Abb. 162. Geburt Johannis des Täufers, von Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.

Giovanni Tornabuoni, für den Verrocchio einst das Grabmal der Gemahlin hatte herstellen müssen (S. 211), ließ nun für 1200 Goldgulden diesen prächtigen Bilderkreis ausführen (vollendet 1490), auf dem Ghirlandajo den Stifter, seine längst verstorbene Gattin, seinen Sohn, seine Tochter und Schwiegertochter nebst anderen Verwandten und Freunden des Hauses in kostbarer Zeittracht anbringen mußte, die Frauen ein wenig steif, wie es der florentinische Anstandsbegriff damals vorschrieb. Nur die untersten beiden Bilderstreifen haben Porträts. Diese weltlichen Bestandteile stellen die heilige Geschichte noch lebendiger in den Bereich des täglichen Lebens, als dies fünfzig Jahre früher durch Filippo in Prato geschehen war (S. 237). Die Hauptszenen sind lebhafter aufgefaßt als bei Filippo, die Gruppierung ist mannigfaltiger, die Komposition ebenso großartig und von eignem, neuem Geiste durchdrungen, so auf der Seite des Johannes die „Namengebung", die *Wochenstube* (Abb. 162) und die „Begegnung Marias und Elisabeths", oder auf der anderen Seite die *Geburt der Maria* (Abb. 163). In besonderen Zugaben tut dann der Künstler seinem selbständig schaffenden Formensinn Genüge. So ist in der ersten „Wochenstube" die männlich ausschreitende Dienerin entstanden, die eine Schale mit Früchten auf dem Kopfe

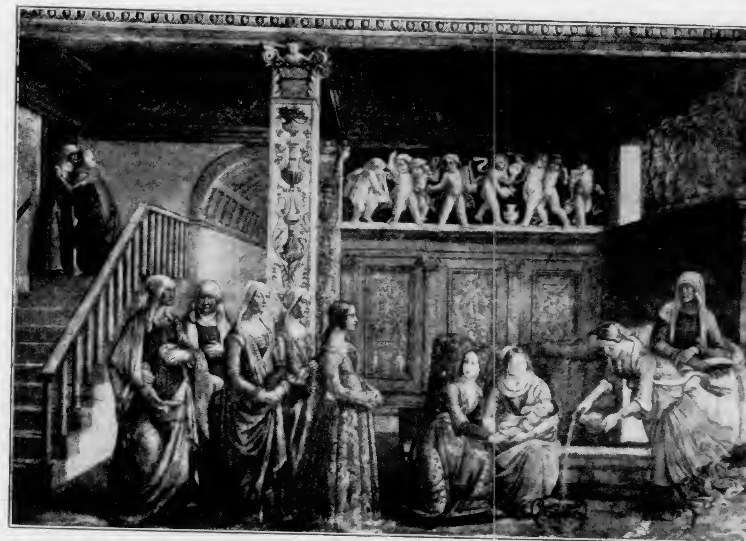


Abb. 163. Geburt der Maria, von Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.

trägt, während ihr Rock und Schleiertuch im Zuge der schnellen Bewegung rückwärts fliegen, ein köstliches kleines Denkmal der Frührenaissance von beinahe typischer Haltung! Endlich gibt uns der Künstler ausgeführte Architektur, der Erfindung nach von eignem Werte und immer verschieden, den einzelnen Szenen angepaßt, häuslich, einfach-vornehm, oder monumental in weiten großen Hallen, wie später Raffael. Und nun beachte man in diesem Zusammenhange, in welchem Maße Ghirlandajo Herr über den Raum ist, ganz anders als Sandro oder Filippo! Er stellt viele Figuren, und sie scheinen für diese Räume bestimmt zu sein, nicht nur nachträglich in sie hineingesetzt, — aber dazwischen läßt er freie Flächen, am Erdboden und im Aufriß, und dieses Weiträumige wirkt wie selbständige Schönheit oder wie eine Art Musik auf unsere Sinne, so wie es nach anderer Richtung die Verhältnisse der großen Palastfassaden dieser Zeit tun.

Ohne Frage ist dies das äußerlich glänzendste Werk Ghirlandajos und überhaupt die heiterste Erscheinung in der ganzen Malerei des 15. Jahrhunderts, die man in Florenz antreffen kann. Aber als Künstler steht Ghirlandajo schon früher auf derselben Höhe, nämlich im Anfange der acht-



Abb. 164. Berufung der Apostel Petrus und Andreas, von Ghirlandajo. Rom, Sixtinische Kapelle.



Abb. 165. Tod des h. Franz, von Ghirlandajo. Florenz, S. Trinità.

ziger Jahre, wo er in Rom in der Sixtina eines der Bilder malte: die Berufung des Petrus und Andreas durch Christus, an dessen würdigen, schön aufgestellten Menschen man den Abstand von seinen Genossen ohne weiteres empfindet (Abb. 164). Ebenso bedeutend zeigt er sich in den Bildern der Cappella Sassetti in der kleinen Kirche S. Trinità in Florenz, einem Juwel der Freskomalerei (1485). Der Stifter, der an der Altarwand mit seiner Gemahlin knieend besonders dargestellt ist, hieß Francesco. Darum sollten hier Geschichten seines Namensheiligen Franz von Assisi, auf drei Wände in sechs Feldern verteilt, dargestellt werden, von denen vier durch Größe und Bedeutung hervorragen. Wir haben Gegenstände, die der Kunst von früher her vertraut sind. Giotto und Filippo Lippi (S. 238) hatten ähnliches gemalt. Ghirlandajo übertrifft auch hier wieder Filippo. Die „Bestätigung des Ordens durch Honorius III." ist vornehm und groß aufgefaßt, ruhig komponiert und in eine echte, selbständig wirkende Architektur gestellt. Dazu kommen wirksame Bildnisse: rechts feier-

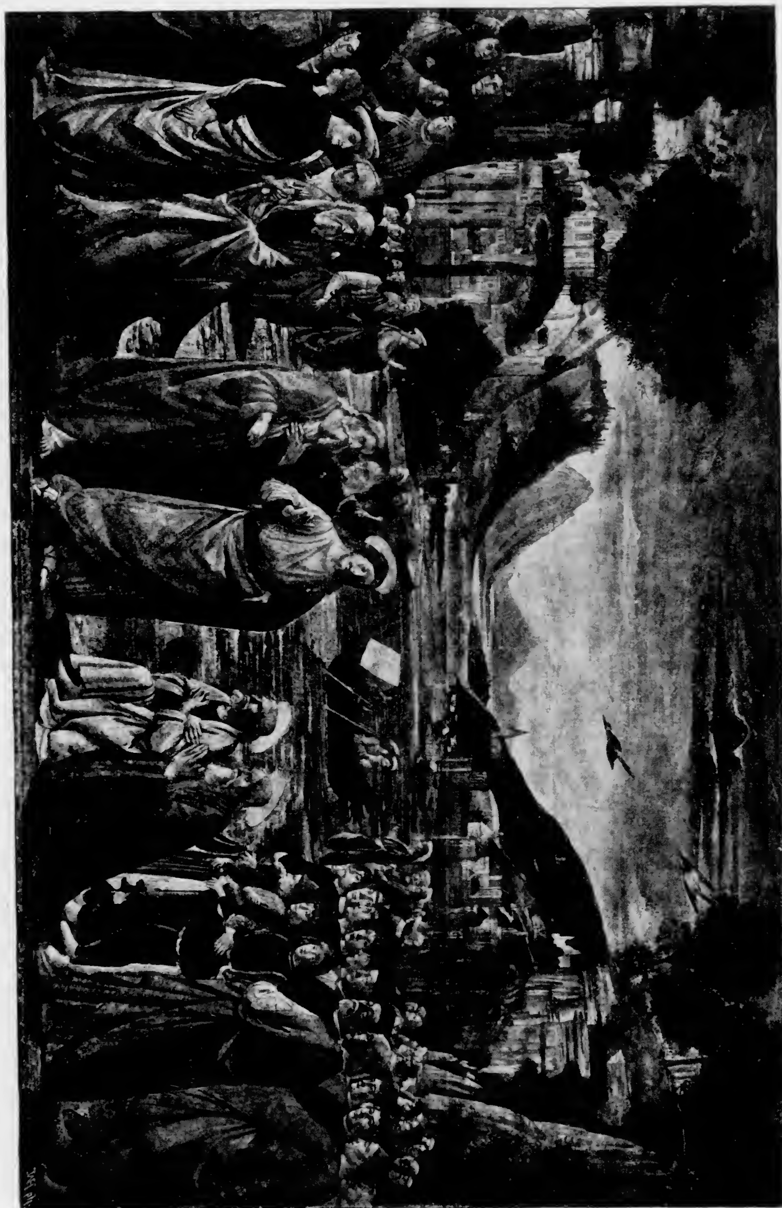


Abb. 164. Berufung der Apostel Petrus und Andreas, von Ghirlandajo. Rom, Sixtinische Kapelle.



Abb. 165. Tod des h. Franz, von Ghirlandajo. Florenz, S. Trinità.

ziger Jahre, wo er in Rom in der Sixtina eines der Bilder malte: die Berufung des Petrus und Andreas durch Christus, an dessen würdigen, schön aufgestellten Menschen man den Abstand von seinen Genossen ohne weiteres empfindet (Abb. 164). Ebenso bedeutend zeigt er sich in den Bildern der Cappella Sassetti in der kleinen Kirche S. Trinità in Florenz, einem Juwel der Freskomalerei (1485). Der Stifter, der an der Altarwand mit seiner Gemahlin knieend besonders dargestellt ist, hieß Francesco. Darum sollten hier Geschichten seines Namensheiligen Franz von Assisi, auf drei Wände in sechs Feldern verteilt, dargestellt werden, von denen vier durch Größe und Bedeutung hervorragen. Wir haben Gegenstände, die der Kunst von früher her vertraut sind. Giotto und Filippo Lippi (S. 238) hatten ähnliches gemalt. Ghirlandajo übertrifft auch hier wieder Filippo. Die „Bestätigung des Ordens durch Honorius III." ist vornehm und groß aufgefaßt, ruhig komponiert und in eine echte, selbständig wirkende Architektur gestellt. Dazu kommen wirksame Bildnisse: rechts feier=

lich aufgestellt Lorenzo der Prächtige zwischen den ihm befreundeten Sassetti und einem Pucci; munter bewegt seine drei Knaben sowie Angehörige des mediceischen Haushalts, von links eine Treppe hinansteigend. Die „Auferweckung eines Knaben aus dem Hause Spini“ wird für unseren Eindruck zurückgedrängt durch die kostümierten Zuschauer, Männer und Frauen der Stifterfamilie. Das alles gilt auch für das berühmteste Bild dieses Cyklus, die „Bestattung“ des Heiligen, aber es kommt noch hinzu die innige Beseelung der leidtragenden Mönche (Abb. 165). Die bescheidene Kapelle wirkt



Abb. 166. Anbetung der Könige, von Ghirlandajo. Florenz, Uffizien Nr. 1295.

eine weihevolle Stimmung, wie wenige Stätten der Kunst. Nebenbei zeigt sich Ghirlandajo hier sowohl wie in der Sixtina als einen hervorragenden Landschafter. Die toskanischen Historienmaler verstehen alle mit der Landschaft umzugehen, und Sandro scheint das für Kinderspiel gehalten zu haben (S. 251). Aber wenn man Ghirlandajo hier — „Stigmatisierung des h. Franz“ — oder in der Sixtina mit andern vergleichen will, so wird man doch finden, daß seine Landschaften etwas ganz besonderes sind.

Für den wahren Freskomaler sind Tafelbilder begleitende Be-

schäftigungen, und aus Ghirlandajos Tafelbildern allein würde man seine Größe nicht ohne weiteres empfinden, aber bei einigem Nachdenken könnte man sie, wenn man seine Fresken kennt, wenigstens in einer Klasse dieser Bilder wiederfinden. Das gilt für die Anbetung der Könige, einen



Abb. 167. Anbetung der Könige, von Ghirlandajo. Florenz, Findelhaus.

Gegenstand, der wegen der feierlichen Pracht, die sich dabei entfalten ließ, so recht für Ghirlandajos Kunst geeignet war. Er hat ihn zweimal selbständig und voneinander verschieden behandelt, 1487 als Rundbild (Uffizien; Abb. 166; darnach zum teil wiederholt eine Kopie, anstatt mit Architektur in einer Landschaft, Pal. Pitti Nr. 358) und 1488 auf einer viereckigen Altartafel im Findelhaus, an der seine Brüder schon stark mit-

lich aufgestellt Lorenzo der Prächtige zwischen den ihm befreundeten Sassetti und einem Pucci; munter bewegt seine drei Knaben sowie Angehörige des mediceischen Haushalts, von links eine Treppe hinansteigend. Die „Auferweckung eines Knaben aus dem Hause Spini" wird für unseren Eindruck zurückgedrängt durch die kostümierten Zuschauer, Männer und Frauen der Stifterfamilie. Das alles gilt auch für das berühmteste Bild dieses Cyklus, die „Bestattung" des Heiligen, aber es kommt noch hinzu die innige Beseelung der leidtragenden Mönche (Abb. 165). Die bescheidene Kapelle wirkt



Abb. 166. Anbetung der Könige, von Ghirlandajo. Florenz, Uffizien Nr. 1295.

eine weihevolle Stimmung, wie wenige Stätten der Kunst. Nebenbei zeigt sich Ghirlandajo hier sowohl wie in der Sixtina als einen hervorragenden Landschafter. Die toskanischen Historienmaler verstehen alle mit der Landschaft umzugehen, und Sandro scheint das für Kinderspiel gehalten zu haben (S. 251). Aber wenn man Ghirlandajo hier — „Stigmatisierung des h. Franz" — oder in der Sixtina mit andern vergleichen will, so wird man doch finden, daß seine Landschaften etwas ganz besonderes sind.

Für den wahren Freskomaler sind Tafelbilder begleitende Be-

schäftigungen, und aus Ghirlandajos Tafelbildern allein würde man seine Größe nicht ohne weiteres empfinden, aber bei einigem Nachdenken könnte man sie, wenn man seine Fresken kennt, wenigstens in einer Klasse dieser Bilder wiederfinden. Das gilt für die Anbetung der Könige, einen



Abb. 167. Anbetung der Könige, von Ghirlandajo. Florenz, Findelhaus.

Gegenstand, der wegen der feierlichen Pracht, die sich dabei entfalten ließ, so recht für Ghirlandajos Kunst geeignet war. Er hat ihn zweimal selbständig und voneinander verschieden behandelt, 1487 als Rundbild (Uffizien; Abb. 166; darnach zum teil wiederholt eine Kopie, anstatt mit Architektur in einer Landschaft, Pal. Pitti Nr. 358) und 1488 auf einer viereckigen Altartafel im Findelhaus, an der seine Brüder schon stark mit-

gearbeitet haben (Abb. 167). Auf beiden Bildern ist die Komposition groß und würdevoll; das Christkind hat wieder die segnende Gebärde; die weltliche Vornehmheit und der Reichtum der Kleidung sind da, wie wir es bei Ghirlandajo gewohnt sind. Das Findelhausbild spricht besonders an durch die Innigkeit in den Beziehungen der Dargestellten, durch kleine gemütvolle Nebenzüge (Kinder, singende Engel, hereinschauende Hirten), die uns an altflandrische Bilder (Rogier van der Weyden) erinnern, und durch einen weit in die Höhe geführten Landschaftsausblick von altniederländischer Feinheit. Den störenden bethlehemitischen Kindermord haben die Gehilfen verschuldet. Das andere Bild zeichnet sich durch eine edlere Architektur und einen großen Reichtum prächtiger Statisten in Harnisch oder Staatskleid neben ihren Pferden aus. Es ist weniger intim, aber stolzer und als Repräsentationsbild besonders gelungen. Auf derselben Höhe steht das wenig frühere Altarbild aus der Kapelle Sassetti (1485, jetzt in der Akademie), eine „Anbetung der Hirten" (Abb. 168). Die Madonna kniet vor dem Kinde, das den Finger auf den Mund legt, wie bei Filippo (S. 234). Die Auffassung ist ebenfalls prächtig. Das Strohdach der Hütte ruht auf zwei korinthischen Pilastern, davor steht als Krippe ein antiker Marmorsarkophag, hinten tut sich weite Landschaft auf mit einem römischen Triumphbogen, durch den der Zug der Könige lebhaft bewegt mit den bei Sandro und Ghirlandajo üblichen Figuren heranzieht. Auffallend ist die derbe Naturtreue in den Gesichtern der beiden Hirten hinter dem knieenden Stifter. Das sind Eindrücke, die Ghirlandajo von der farbenstrahlenden „Anbetung" des Hugo van der Goes empfangen hat, etwa zehn Jahre früher hatte sie ein Portinari in Brügge malen lassen für das Spital S. Maria Nuova, eine Stiftung seines Vorfahren Folco, des Vaters von Dantes Beatrice, — jetzt hängt das Triptychon in den Uffizien. Alle diese Tafeln Ghirlandajos haben etwas von der Haltung seiner großen Fresken und sie machen auch koloristisch Eindruck. Aber gegen die aufleuchtende Ölfarbe des Niederländers bleibt freilich seine Tempera stumpf.

Für seine Art bezeichnend sind noch zwei Altarbilder, undatiert, aber derselben Zeit wie die erwähnten angehörend (Uffizien Nr. 1297 und Akademie Nr. 66). Beide stellen die „Madonna mit Engeln und Heiligen" dar vor einer reichen Architektur mit Blumenschmuck. Es ist beidemal derselbe Gegenstand, den auch Filippo und namentlich Sandro behandelt haben. Gleichwohl fällt der Unterschied sofort in die Augen. Die Architektur bedeutet mehr, die Haltung ist besonders feierlich (das Kind wieder mit segnender Gebärde),

die Figuren sind großartiger, plastisch herausgearbeitet, sie erinnern an Verrocchio, einige Köpfe auf dem Bilde der Uffizien sogar etwas an Lionardo. Sie haben im Gesamtausdruck wieder das Großzügige jener anderen Bilder, das Filippo in seinen Tafelbildern nicht, und Sandro nur in seiner „Anbetung der Könige" erreicht hat, und sie haben nicht ganz das Liebliche und Heitere Sandros, trotz manchen äußeren Ähnlichkeiten in Zierat und Blumen.



Abb. 168. Anbetung der Hirten, von Ghirlandajo. Florenz, Akademie.

Diese Wahrnehmung kann uns mitten in die Arbeit der florentinischen Maler am Anfang der achtziger Jahre versetzen, als Ghirlandajo seinen künstlerischen Charakter ausbildete. Er war aus Rom zurückgekehrt und hatte sich dort (auch schon während eines früheren Aufenthaltes 1475 bis 76) eine Herrschaft über die Architekturformen erarbeitet, wie sie unter den Malern keiner bis dahin gehabt hatte; fast jedes seiner Bilder legt dafür Zeugnis ab. Er war Goldschmied gewesen wie Sandro und die Malerbildhauer Verrocchio und die beiden Pollajuoli. Sein Lehrer in der Malerei

gearbeitet haben (Abb. 167). Auf beiden Bildern ist die Komposition groß und würdevoll; das Christkind hat wieder die segnende Gebärde; die weltliche Vornehmheit und der Reichtum der Kleidung sind da, wie wir es bei Ghirlandajo gewohnt sind. Das Findelhausbild spricht besonders an durch die Innigkeit in den Beziehungen der Dargestellten, durch kleine gemütvolle Nebenzüge (Kinder, singende Engel, hereinschauende Hirten), die uns an altflandrische Bilder (Rogier van der Weyden) erinnern, und durch einen weit in die Höhe geführten Landschaftsausblick von altniederländischer Feinheit. Den störenden bethlehemitischen Kindermord haben die Gehilfen verschuldet. Das andere Bild zeichnet sich durch eine edlere Architektur und einen großen Reichtum prächtiger Statisten in Harnisch oder Staatskleid neben ihren Pferden aus. Es ist weniger intim, aber stolzer und als Repräsentationsbild besonders gelungen. Auf derselben Höhe steht das wenig frühere Altarbild aus der Kapelle Sassetti (1485, jetzt in der Akademie), eine „Anbetung der Hirten“ (Abb. 168). Die Madonna kniet vor dem Kinde, das den Finger auf den Mund legt, wie bei Filippo (S. 234). Die Auffassung ist ebenfalls prächtig. Das Strohdach der Hütte ruht auf zwei korinthischen Pilastern, davor steht als Krippe ein antiker Marmorsarkophag, hinten tut sich weite Landschaft auf mit einem römischen Triumphbogen, durch den der Zug der Könige lebhaft bewegt mit den bei Sandro und Ghirlandajo üblichen Figuren heranzieht. Auffallend ist die derbe Naturtreue in den Gesichtern der beiden Hirten hinter dem knieenden Stifter. Das sind Eindrücke, die Ghirlandajo von der farbenstrahlenden „Anbetung“ des Hugo van der Goes empfangen hat, etwa zehn Jahre früher hatte sie ein Portinari in Brügge malen lassen für das Spital S. Maria Nuova, eine Stiftung seines Vorfahren Folco, des Vaters von Dantes Beatrice, — jetzt hängt das Triptychon in den Uffizien. Alle diese Tafeln Ghirlandajos haben etwas von der Haltung seiner großen Fresken und sie machen auch koloristisch Eindruck. Aber gegen die aufleuchtende Ölfarbe des Niederländers bleibt freilich seine Tempera stumpf.

Für seine Art bezeichnend sind noch zwei Altarbilder, undatiert, aber derselben Zeit wie die erwähnten angehörend (Uffizien Nr. 1297 und Akademie Nr. 66). Beide stellen die „Madonna mit Engeln und Heiligen“ dar vor einer reichen Architektur mit Blumenschmuck. Es ist beidemal derselbe Gegenstand, den auch Filippo und namentlich Sandro behandelt haben. Gleichwohl fällt der Unterschied sofort in die Augen. Die Architektur bedeutet mehr, die Haltung ist besonders feierlich (das Kind wieder mit segnender Gebärde),

die Figuren sind großartiger, plastisch herausgearbeitet, sie erinnern an Verrocchio, einige Köpfe auf dem Bilde der Uffizien sogar etwas an Lionardo. Sie haben im Gesamtausdruck wieder das Großzügige jener anderen Bilder, das Filippo in seinen Tafelbildern nicht, und Sandro nur in seiner „Anbetung der Könige“ erreicht hat, und sie haben nicht ganz das Liebliche und Heitere Sandros, trotz manchen äußeren Ähnlichkeiten in Zierat und Blumen.



Abb. 168. Anbetung der Hirten, von Ghirlandajo. Florenz, Akademie.

Diese Wahrnehmung kann uns mitten in die Arbeit der florentinischen Maler am Anfang der achtziger Jahre versetzen, als Ghirlandajo seinen künstlerischen Charakter ausbildete. Er war aus Rom zurückgekehrt und hatte sich dort (auch schon während eines früheren Aufenthaltes 1475 bis 76) eine Herrschaft über die Architekturformen erarbeitet, wie sie unter den Malern keiner bis dahin gehabt hatte; fast jedes seiner Bilder legt dafür Zeugnis ab. Er war Goldschmied gewesen wie Sandro und die Malerbildhauer Verrocchio und die beiden Pollajuoli. Sein Lehrer in der Malerei

war Alesso Baldovinetti gewesen, ein hervorragender Techniker und Mosaizist. Seine wirklichen Lehrmeister aber waren offenbar die Denkmäler der älteren Zeit, vor allem Masaccios Fresken. Andrea del Castagno, an den oft erinnert worden ist, hat er ebenfalls nur noch in seinen Werken gekannt, denn der starb, als er acht Jahre alt war. Nun war er wieder in Florenz. Was es hier Neues gab, Verrocchios „Taufe Christi“ oder Sandros „Anbetung der Könige“, kannte er bereits. Sandro war ja mit in Rom gewesen. Auch der war nun zurück. Verrocchio ging nach Venedig (S. 209). Lionardo, der früher unter ihm gearbeitet hatte, war jetzt lange selbständig, er vertrat praktisch und theoretisch die Überlieferung der tüchtigen Schule. Ghirlandajo gehört geistig zu diesem Kreise, aber er bewahrt sich seine eigene Art. In seinen „Anbetungen“ sucht er auch nach der neuen Gruppierung Sandros mit den Mitteln der älteren, im wesentlichen geradlinigen Komposition durch andere Verteilung neues zu geben, und er erreicht seine Wirkung. Dabei nimmt er im einzelnen vieles an, was uns deutlich an seinen großen Mitstrebenden Lionardo erinnert. Das Anbetungsbild der Uffizien hat Typen Verrocchios, und im Hintergrunde erscheinen zuerst die Pferde als selbständige Elemente äußerer Schönheit, wie auf Lionardos Anbetungsbilde in den Uffizien. Auch im übrigen wird man finden, daß Ghirlandajo und Sandro Typen und Bewegungen gemeinsam haben. Bei Ghirlandajo wirkt die einzelne Erscheinung gewöhnlich kräftiger, bei Sandro lebhafter, nervöser. Wer in solchen Dingen der Gebende, wer der Empfangende war, ist in diesen glücklichen Zeiten erfolgreichen Zusammenstrebens nicht immer zu finden. Will man vergleichen, so hat jedenfalls Ghirlandajo seine künstlerische Persönlichkeit zu einer vollkommneren Einheit gebracht. Er steht mit seiner Kunst ganz im 15. Jahrhundert, dem er ja äußerlich angehört (während z. B. der nur wenig jüngere Filippino Lippi mit seiner Unruhe schon in das Barock hinübergreift), er hat der Kunst dieses Jahrhunderts den reifen und faßlichen Ausdruck gegeben, der sie als Schule für die Künstler des nächsten brauchbar machte. Und zufällig war, als Ghirlandajo an den Fresken der Maria Novella arbeitete, der vierzehnjährige Michelangelo sein Schüler.

Des Meisters Gediegenheit sieht man noch den Arbeiten seiner Werkstatt an. Kein Maler der Renaissance hat vor ihm so zahlreiche und tüchtige Schüler gehabt. Er selbst war durch die großen Fresken in Anspruch genommen und ist später gewiß nur noch selten dazu gekommen, an Tafelbildern zu malen. Darum sind echte Tafelbilder von ihm außerhalb

Italiens wenig zu finden, während über seine Schule schon die Bilder des Berliner Museums einen vollständigen Überblick gewähren. In seiner Werkstatt arbeiteten vor allen zunächst seine zwei Brüder Davide und Benedetto auch nach seinem Tode weiter, tüchtige Männer, aber als Künstler nicht individuell. Das Tafelwerk für den Hochaltar von S. Maria Novella — eine Vorder- und eine Rückwand mit je zwei Flügeln — war, als Domenico starb, noch nicht einmal an seiner Vorderseite („Maria in der Glorie mit



Abb. 169. Wunder des h. Zenobius, von Ridolfo Ghirlandajo. Florenz, Uffizien Nr. 1275.

vier Heiligen“, dazu Laurentius und Katharina auf den Flügeln, München) vollendet. Diese Aufgabe fiel den Brüdern zu, die dann auch an der Rückseite wenigstens das Mittelbild („Auferstehung Christi“, Berlin) gemalt haben. Die Heiligen dagegen auf den beiden Flügeln (Berlin) gehören wohl ganz Domenicos bestem Schüler an, — er war bei seines Meisters Tode erst siebzehn Jahre alt — Francesco Granacci, der sie in Öl gemalt hat. Sodann ist der etwas ältere Mainardi, Domenicos Schwager, in kleinen Aufgaben ein angenehmer Fortsetzer von ihm (mehrere Bilder in Berlin), ohne etwas besonderes zu geben. Dagegen macht sich Granacci, der

war Alesso Baldovinetti gewesen, ein hervorragender Techniker und Mosaizist. Seine wirklichen Lehrmeister aber waren offenbar die Denkmäler der älteren Zeit, vor allem Masaccios Fresken. Andrea del Castagno, an den oft erinnert worden ist, hat er ebenfalls nur noch in seinen Werken gekannt, denn der starb, als er acht Jahre alt war. Nun war er wieder in Florenz. Was es hier Neues gab, Verrocchios „Taufe Christi" oder Sandros „Anbetung der Könige", kannte er bereits. Sandro war ja mit in Rom gewesen. Auch der war nun zurück. Verrocchio ging nach Venedig (S. 209). Lionardo, der früher unter ihm gearbeitet hatte, war jetzt lange selbständig, er vertrat praktisch und theoretisch die Überlieferung der tüchtigen Schule. Ghirlandajo gehört geistig zu diesem Kreise, aber er bewahrt sich seine eigene Art. In seinen „Anbetungen" sucht er auch nach der neuen Gruppierung Sandros mit den Mitteln der älteren, im wesentlichen geradlinigen Komposition durch andere Verteilung neues zu geben, und er erreicht seine Wirkung. Dabei nimmt er im einzelnen vieles an, was uns deutlich an seinen großen Mitstrebenden Lionardo erinnert. Das Anbetungsbild der Uffizien hat Typen Verrocchios, und im Hintergrunde erscheinen zuerst die Pferde als selbständige Elemente äußerer Schönheit, wie auf Lionardos Anbetungsbilde in den Uffizien. Auch im übrigen wird man finden, daß Ghirlandajo und Sandro Typen und Bewegungen gemeinsam haben. Bei Ghirlandajo wirkt die einzelne Erscheinung gewöhnlich kräftiger, bei Sandro lebhafter, nervöser. Wer in solchen Dingen der Gebende, wer der Empfangende war, ist in diesen glücklichen Zeiten erfolgreichen Zusammenstrebens nicht immer zu finden. Will man vergleichen, so hat jedenfalls Ghirlandajo seine künstlerische Persönlichkeit zu einer vollkommeneren Einheit gebracht. Er steht mit seiner Kunst ganz im 15. Jahrhundert, dem er ja äußerlich angehört (während z. B. der nur wenig jüngere Filippino Lippi mit seiner Unruhe schon in das Barock hinübergreift), er hat der Kunst dieses Jahrhunderts den reifen und faßlichen Ausdruck gegeben, der sie als Schule für die Künstler des nächsten brauchbar machte. Und zufällig war, als Ghirlandajo an den Fresken der Maria Novella arbeitete, der vierzehnjährige Michelangelo sein Schüler.

Des Meisters Gediegenheit sieht man noch den Arbeiten seiner Werkstatt an. Kein Maler der Renaissance hat vor ihm so zahlreiche und tüchtige Schüler gehabt. Er selbst war durch die großen Fresken in Anspruch genommen und ist später gewiß nur noch selten dazu gekommen, an Tafelbildern zu malen. Darum sind echte Tafelbilder von ihm außerhalb

Italiens wenig zu finden, während über seine Schule schon die Bilder des Berliner Museums einen vollständigen Überblick gewähren. In seiner Werkstatt arbeiteten vor allen zunächst seine zwei Brüder Davide und Benedetto auch nach seinem Tode weiter, tüchtige Männer, aber als Künstler nicht individuell. Das Tafelwerk für den Hochaltar von S. Maria Novella — eine Vorder- und eine Rückwand mit je zwei Flügeln — war, als Domenico starb, noch nicht einmal an seiner Vorderseite („Maria in der Glorie mit



Abb. 169. Wunder des h. Zenobius, von Ridolfo Ghirlandajo. Florenz, Uffizien Nr. 1275.

vier Heiligen", dazu Laurentius und Katharina auf den Flügeln, München) vollendet. Diese Aufgabe fiel den Brüdern zu, die dann auch an der Rückseite wenigstens das Mittelbild („Auferstehung Christi", Berlin) gemalt haben. Die Heiligen dagegen auf den beiden Flügeln (Berlin) gehören wohl ganz Domenicos bestem Schüler an, — er war bei seines Meisters Tode erst siebzehn Jahre alt — Francesco Granacci, der sie in Öl gemalt hat. Sodann ist der etwas ältere Mainardi, Domenicos Schwager, in kleinen Aufgaben ein angenehmer Fortsetzer von ihm (mehrere Bilder in Berlin), ohne etwas besonderes zu geben. Dagegen macht sich Granacci, der

übrigens von der Tempera allmählich ganz zu der Öltechnik übergeht, leicht auch persönlich unter seinen Genossen als besserer bemerklich, so in einer Altartafel (Berlin Nr. 88), auf der von Schülern Domenicos die „Madonna in der Glorie“ aus dem Altarwerke für S. Maria Novella (München) in Tempera wiederholt ist, und wo unter den neuhinzugekommenen vier Heiligen die zwei vorne knieenden, von Granacci in Öl gemalten wiederum bei weitem die besten sind.

Endlich hinterließ Domenico noch seinen Sohn Ridolfo im Alter von elf Jahren, der gleichfalls Maler wurde. Dieser hat dann bei einem sehr langen Leben († 1561) von der einstigen Werkstatt seines Vaters aus auch die kommende Zeit auf sich einwirken lassen, zuerst bald nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts Lionardo, von dem er das Liebliche im Ausdruck der Gesichter annimmt, dann aber Fra Bartolommeo und Raffael. Er ist angenehm und gewinnend, sogar großartig in Versammlungen von Heiligen und in Prozessionen („Wunder des heiligen Zenobius“, Uffizien Nr. 1275 u. 1277; Abb. 169) und hat leuchtende und mannigfaltige Farben. In ihm verbinden sich die alte und die neue Malerei unmerklich und auf glückliche Weise. Man sieht seine besseren Bilder immer gern auch neben solchen anderer, die geistig mehr bedeuten. Hat man ihm doch sogar ein äußerst feines Porträt zugetraut, den „Goldschmied“ des Palazzo Pitti Nr. 207, einen Kunstliebhaber, der interessiert ein zierliches Bijou betrachtet.

Der letzte unter den selbständigen Nachfolgern Masaccios ist Filippino Lippi (um 1458 bis 1504), der Sohn Fra Filippos und der Lucrezia Buti, als Künstler unter seinen Zeitgenossen mit Recht hochgeachtet, denn er war talentvoll und sehr vielseitig, aber keine harmonische Natur. Für die Entwickelung der malerischen Formen in ihrem Übergange vom 15. ins 16. Jahrhundert ist er eine interessante Erscheinung, aber mit der einzelnen Leistung schafft er uns nur selten ungetrübten Genuß. Wir sehen an den Einzelheiten immer, wohin sein großes Talent bei größerer Selbstzucht und ernsterem Fleiße hätte kommen können, aber im ganzen gibt er fast niemals was uns völlig befriedigt. Lionardo ist sechs Jahre älter als er, und hat nicht bloß durch größere Anlage, durch seine Genialität, sondern vor allem auch durch seinen beharrlichen Fleiß den Weg gefunden, auf dem er zu einem Führer der Hochrenaissance geworden ist. Filippino dagegen bleibt immer bei einzelnen bedeutenden Anregungen stehen, er selbst hat sie nie-

mals zu Ende geführt und zu reifen Schöpfungen der Malerei ausgestaltet. Mag man deswegen auch seine Begabung für größer, energischer und sogar für vielseitiger halten als die seiner drei Vorgänger, in der künstlerischen Erscheinung kann er keinem von ihnen gleich geachtet werden. Er hat weder das Anmutige Filippos, noch das Tiefsinnige Sandros, noch das Majestätische Ghirlandajos, sondern seine Kraft ist unruhig und ungezügelt.



Abb. 170. Vision des h. Bernhard, von Filippino Lippi. Florenz, Badia.

Er ist reich in der Erfindung und in der Zeichnung fähig zu charakteristischem Ausdrucke. Aber in der Ausführung verdirbt er eigenwillig und launenhaft die Gesamtwirkung, und die Farbe ist bei ihm nicht, wie bei den anderen, ein selbständiges Element der malerischen Schönheit. Darum werden uns seine Handzeichnungen und Entwürfe immer besser gefallen als seine ausgeführten Bilder.

Seines Vaters Unterricht kann er nicht mehr genossen haben, da er,

übrigens von der Tempera allmählich ganz zu der Öltechnik übergeht, leicht auch persönlich unter seinen Genossen als besserer bemerklich, so in einer Altartafel (Berlin Nr. 88), auf der von Schülern Domenicos die „Madonna in der Glorie“ aus dem Altarwerke für S. Maria Novella (München) in Tempera wiederholt ist, und wo unter den neuhinzugekommenen vier Heiligen die zwei vorne knieenden, von Granacci in Öl gemalten wiederum bei weitem die besten sind.

Endlich hinterließ Domenico noch seinen Sohn Ridolfo im Alter von elf Jahren, der gleichfalls Maler wurde. Dieser hat dann bei einem sehr langen Leben († 1561) von der einstigen Werkstatt seines Vaters aus auch die kommende Zeit auf sich einwirken lassen, zuerst bald nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts Lionardo, von dem er das Liebliche im Ausdruck der Gesichter annimmt, dann aber Fra Bartolommeo und Raffael. Er ist angenehm und gewinnend, sogar großartig in Versammlungen von Heiligen und in Prozessionen („Wunder des heiligen Zenobius“, Uffizien Nr. 1275 u. 1277; Abb. 169) und hat leuchtende und mannigfaltige Farben. In ihm verbinden sich die alte und die neue Malerei unmerklich und auf glückliche Weise. Man sieht seine besseren Bilder immer gern auch neben solchen anderer, die geistig mehr bedeuten. Hat man ihm doch sogar ein äußerst feines Porträt zugetraut, den „Goldschmied“ des Palazzo Pitti Nr. 207, einen Kunstliebhaber, der interessiert ein zierliches Bijou betrachtet.

Der letzte unter den selbständigen Nachfolgern Masaccios ist Filippino Lippi (um 1458 bis 1504), der Sohn Fra Filippos und der Lucrezia Buti, als Künstler unter seinen Zeitgenossen mit Recht hochgeachtet, denn er war talentvoll und sehr vielseitig, aber keine harmonische Natur. Für die Entwickelung der malerischen Formen in ihrem Übergange vom 15. ins 16. Jahrhundert ist er eine interessante Erscheinung, aber mit der einzelnen Leistung schafft er uns nur selten ungetrübten Genuß. Wir sehen an den Einzelheiten immer, wohin sein großes Talent bei größerer Selbstzucht und ernsterem Fleiße hätte kommen können, aber im ganzen gibt er fast niemals was uns völlig befriedigt. Lionardo ist sechs Jahre älter als er, und hat nicht bloß durch größere Anlage, durch seine Genialität, sondern vor allem auch durch seinen beharrlichen Fleiß den Weg gefunden, auf dem er zu einem Führer der Hochrenaissance geworden ist. Filippino dagegen bleibt immer bei einzelnen bedeutenden Anregungen stehen, er selbst hat sie niemals zu Ende geführt und zu reifen Schöpfungen der Malerei ausgestaltet. Mag man deswegen auch seine Begabung für größer, energischer und sogar für vielseitiger halten als die seiner drei Vorgänger, in der künstlerischen Erscheinung kann er keinem von ihnen gleich geachtet werden. Er hat weder das Anmutige Filippos, noch das Tiefsinnige Sandros, noch das Majestätische Ghirlandajos, sondern seine Kraft ist unruhig und ungezügelt.



Abb. 170. Vision des h. Bernhard, von Filippino Lippi. Florenz, Badia.

Er ist reich in der Erfindung und in der Zeichnung fähig zu charakteristischem Ausdrucke. Aber in der Ausführung verdirbt er eigenwillig und launenhaft die Gesamtwirkung, und die Farbe ist bei ihm nicht, wie bei den anderen, ein selbständiges Element der malerischen Schönheit. Darum werden uns seine Handzeichnungen und Entwürfe immer besser gefallen als seine ausgeführten Bilder.

Seines Vaters Unterricht kann er nicht mehr genossen haben, da er,

als dieser starb, erst zehn Jahre alt war. Trotzdem haben, wie es auch natürlich ist, als er bald darauf zu Sandro in die Schule kam, seines Vaters Bilder in seinen Gedanken weitergelebt, und sein frühestes und zugleich schönstes Tafelbild, die Vision des h. Bernhard in der Badia zu Florenz (angeblich 1480, vielleicht aber einige Jahre später; Abb. 170) mutet uns an wie eine höhere Kombination beider. Der Heilige schreibt in einer felsigen Landschaft seine Homilien. An sein Pult ist die Jungfrau getreten, etwas schlanker und magerer als bei Filippo, und ohne das Kind; sie legt ihm eine Hand auf sein Buch. Sie ist begleitet von vier Engeln; die zwei halberwachsenen vorn erinnern stark an Sandros Typus, die zwei jüngeren dagegen hinter der Jungfrau, die die reizenden Köpfe lauschend in die Szene hereinstrecken, gehören Filippo selbst an und lehren uns, wohin er hätte kommen können, wenn er in diesem Zuge stiller Schönheit weiter gegangen wäre. Die Landschaft mit einer Gruppe sich lebhaft unterhaltender Mönche hat Stimmung und Naturwahrheit mit gutem Detail in Steinen, Bäumen und Blumen. Sie ist realistischer, als sie bei Sandro zu sein pflegt, dabei ebenso stimmungsvoll wie bei Filippo, und sie ist noch um einige Jahre früher als die Landschaft auf dem Anbetungsbilde Ghirlandajos (S. 273) entstanden.

Aber so wohl wie vor diesem einzigen Bilde wird uns nicht leicht wieder bei Filippino. Seine Tafelbilder sind ziemlich zahlreich (in Florenz, Prato und außerhalb Italiens), sie haben beinahe alle neben einzelnen Vorzügen die eben geschilderten Mängel und Unebenheiten seiner späteren Entwickelung. Manche von diesen zeigen nun aber auch neben den Typen Filippinos solche, die mindestens ebenso sehr an Sandro oder Ghirlandajo erinnern, und wenn dann auch noch die Ausführung zu wünschen läßt, so geraten wir unvermerkt in den Bereich der Unbekannten und Nachahmer. Wir treten z. B. vor ein auf den ersten Blick entzückendes Rundbild, eine Anbetende Madonna (Pal. Pitti; Abb. 171). Sie kniet vor einer sehr schönen und mannigfaltigen Landschaft innerhalb eines durch eine niedrige Balustrade „geschlossenen Gartens“. Auf das am Boden liegende Kind schüttet ein ihm zu Häupten stehender Engel Blumen herab; vier andere und der kleine Johannes umgeben es knieend und richten ihre Köpfe, die an Liebreiz zum teil denen auf dem Bilde der Badia gleichkommen, auf den Gegenstand ihrer Andacht oder dem Betrachtenden entgegen. Die Komposition ist frisch und echt und müßte bis spätestens 1485 entstanden sein. Aber in den Typen der Kinder, nicht der Maria, steckt etwas fremdes. Man denke z. B. an die schöne

frühe Madonna der Nerli in S. Spirito, noch auf ihrem Altar, mit dem von zwei Heiligen empfohlenen Stifterehepaar. Die Farbe ist unrein in der Wirkung und dem Auftrage nach gestrichelt, es scheint, als hätte die ganze Ausführung der Erfindung nicht nachkommen können. An einen echten Filippino wird heute kaum noch jemand glauben. Der betreffende Maler hat aber Filippino gekannt, und außerdem an Sandro und auch wohl noch an



Abb. 171. Madonna das Kind anbetend. Art des Filippino Lippi. Florenz, Pal. Pitti Nr. 347.

Ghirlandajo gedacht. Man hat zuletzt Botticini (S. 265) vorgeschlagen, aber für den wäre die Erfindung jedenfalls zu gut.

Wir wollen nur noch zwei von Filippinos unbezweifelten Bildern ansehen. Über zehn Jahre nach Sandro und Ghirlandajo versuchte auch er sich an dem beliebtem Prachtgegenstande einer Anbetung der Könige (1496), womit er einen von Lionardo nicht ausgeführten Auftrag der Mönche von S. Donato im Buschwald (Scopeto) zu erfüllen hatte (Abb. 172). Das

als dieser starb, erst zehn Jahre alt war. Trotzdem haben, wie es auch natürlich ist, als er bald darauf zu Sandro in die Schule kam, seines Vaters Bilder in seinen Gedanken weitergelebt, und sein frühestes und zugleich schönstes Tafelbild, die Vision des h. Bernhard in der Badia zu Florenz (angeblich 1480, vielleicht aber einige Jahre später; Abb. 170) mutet uns an wie eine höhere Kombination beider. Der Heilige schreibt in einer felsigen Landschaft seine Homilien. An sein Pult ist die Jungfrau getreten, etwas schlanker und magerer als bei Filippo, und ohne das Kind; sie legt ihm eine Hand auf sein Buch. Sie ist begleitet von vier Engeln; die zwei halberwachsenen vorn erinnern stark an Sandros Typus, die zwei jüngeren dagegen hinter der Jungfrau, die die reizenden Köpfe lauschend in die Szene hereinstrecken, gehören Filippo selbst an und lehren uns, wohin er hätte kommen können, wenn er in diesem Zuge stiller Schönheit weiter gegangen wäre. Die Landschaft mit einer Gruppe sich lebhaft unterhaltender Mönche hat Stimmung und Naturwahrheit mit gutem Detail in Steinen, Bäumen und Blumen. Sie ist realistischer, als sie bei Sandro zu sein pflegt, dabei ebenso stimmungsvoll wie bei Filippo, und sie ist noch um einige Jahre früher als die Landschaft auf dem Anbetungsbilde Ghirlandajos (S. 273) entstanden.

Aber so wohl wie vor diesem einzigen Bilde wird uns nicht leicht wieder bei Filippino. Seine Tafelbilder sind ziemlich zahlreich (in Florenz, Prato und außerhalb Italiens), sie haben beinahe alle neben einzelnen Vorzügen die eben geschilderten Mängel und Unebenheiten seiner späteren Entwickelung. Manche von diesen zeigen nun aber auch neben den Typen Filippinos solche, die mindestens ebenso sehr an Sandro oder Ghirlandajo erinnern, und wenn dann auch noch die Ausführung zu wünschen läßt, so geraten wir unvermerkt in den Bereich der Unbekannten und Nachahmer. Wir treten z. B. vor ein auf den ersten Blick entzückendes Rundbild, eine Anbetende Madonna (Pal. Pitti; Abb. 171). Sie kniet vor einer sehr schönen und mannigfaltigen Landschaft innerhalb eines durch eine niedrige Balustrade „geschlossenen Gartens“. Auf das am Boden liegende Kind schüttet ein ihm zu Häupten stehender Engel Blumen herab; vier andere und der kleine Johannes umgeben es knieend und richten ihre Köpfe, die an Liebreiz zum teil denen auf dem Bilde der Badia gleichkommen, auf den Gegenstand ihrer Andacht oder dem Betrachtenden entgegen. Die Komposition ist frisch und echt und müßte bis spätestens 1485 entstanden sein. Aber in den Typen der Kinder, nicht der Maria, steckt etwas fremdes. Man denke z. B. an die schöne

frühe Madonna der Nerli in S. Spirito, noch auf ihrem Altar, mit dem von zwei Heiligen empfohlenen Stifterehepaar. Die Farbe ist unrein in der Wirkung und dem Auftrage nach gestrichelt, es scheint, als hätte die ganze Ausführung der Erfindung nicht nachkommen können. An einen echten Filippino wird heute kaum noch jemand glauben. Der betreffende Maler hat aber Filippino gekannt, und außerdem an Sandro und auch wohl noch an



Abb. 171. Madonna das Kind anbetend. Art des Filippino Lippi. Florenz, Pal. Pitti Nr. 347.

Ghirlandajo gedacht. Man hat zuletzt Botticini (S. 265) vorgeschlagen, aber für den wäre die Erfindung jedenfalls zu gut.

Wir wollen nur noch zwei von Filippinos unbezweifelten Bildern ansehen. Über zehn Jahre nach Sandro und Ghirlandajo versuchte auch er sich an dem beliebtem Prachtgegenstande einer Anbetung der Könige (1496), womit er einen von Lionardo nicht ausgeführten Auftrag der Mönche von S. Donato im Buschwald (Scopeto) zu erfüllen hatte (Abb. 172). Das

große Bild der Uffizien gibt eine als Ganzes angesehen gute und an Figuren sehr reiche Komposition in der Art, wie sie seine Vorgänger festgestellt hatten. Aber im einzelnen ist alles aufgelöst in eine bunte Lebendigkeit, zwar ohne die unangenehmen, hastigen Bewegungen seiner anderen Bilder, wovon ihn hier das herkömmliche Zeremoniell des Gegenstandes zurückgehalten haben wird, aber doch so, daß alle Personen, auch die nebensächlichsten, untereinander in Beziehung gesetzt sind und in ihrer Unruhe störend wirken. Also das Monumentale, was Sandro und Ghirlandajo in diesen Vorgang zu legen verstanden, wird hier nicht erreicht. Übrigens gibt Filippino in Architektur und Landschaft lauter Einzelheiten und zum teil recht gut. — Wir reihen hieran gleich sein letztes Bild, die große Kreuzabnahme der Akademie, aus der Annunziata. Drei muskulöse Männer mit energischen, unedlen Köpfen und heftig ausgreifenden Bewegungen in unruhig flatternden Gewändern lassen den Christuskörper auf Leitern vom Kreuze herunter. Das ist die unnatürliche, übertriebene Manier seiner späten Zeit. Er hat das Bild nicht fertig gemacht. Unten hat einige Jahre später Perugino in seiner letzten, flüchtigen Weise Maria, Magdalena und die anderen Leidtragenden hinzugemalt, dazu noch einiges auf der oberen Hälfte wie den Greisenkopf. Das geschah kurz ehe der junge Raffael nach Florenz kam!

Wenn man sich fragt, wie und unter welchen Einflüssen aus dem zart empfindenden Maler des schönen Bildes der Badia der ungestüme Schilderer der späteren Tafelbilder und Fresken mit den derben, von der Straße aufgelesenen Figuren und ihren verzerrten Bewegungen werden konnte, so liegt es nahe, an seinen Lehrer Sandro zu denken, der ja das Ungestüme ebenfalls hat, z. B. auf einem der Fresken in der Sixtina („Rotte Korah") um 1482. Aber so früh, scheint es, zeigt sich diese Eigenschaft bei Filippino noch nicht; das Bild der Badia ist ja kaum älter. Man nimmt bei ihm die Veränderung etwa gegen 1490 hin an und erklärt sie aus dem selbständigen Verlangen, der tieferen Belebung Lionardos oder der stillen Größe Ghirlandajos, der damals die Fresken der Maria Novella gemalt hatte, etwas anderes, ebenfalls imponierendes entgegenzusetzen. Eine besondere Einwirkung erfuhr er übrigens noch, wie auch andere Künstler der Zeit, durch Savonarola. Neben der überreichlich wuchernden Phantasie tritt doch in seinen späteren Tafelbildern sehr deutlich ein ernster, herber und schwärmerischer Zug hervor.

Es wäre für diese Frage von Wichtigkeit zu wissen, wann Filippino die unvollendet gebliebenen Bilder Masaccios in der Brancaccikapelle

fertig gemalt hat, denn sie haben nichts von jener Hast, sondern eine edle Ruhe, die ganz zu der Art Masaccios stimmt und andererseits abweicht von der Haltung der zwei andern, selbständigen Freskencyklen Filippinos. Aber wir wissen nicht einmal, wie Filippino zu dem Auftrag kam, Masaccios Fresken zu vollenden, und wir können nicht genau bestimmen, wann er es



Abb. 172. Anbetung der Könige, von Filippino Lippi. Florenz, Uffizien Nr. 1257.

tat. Wir müssen hier in eine kurze chronologische Erörterung eingehen. Zu dem nackten, knieenden Königssohn auf dem Bilde der Erweckung in der Brancaccikapelle (Abb. 173) soll nach Vasari der junge Francesco Granacci Modell gestanden haben. Francesco ist, wie wir jetzt bestimmt wissen, 1477 geboren, nicht 1469, wie man früher deswegen annahm, weil so seine Großmutter einmal auf dem Standesamt in Florenz ausgesagt hatte. Da der Knabe auf dem Bilde mindestens dreizehnjährig ist, so kommen wir für die

große Bild der Uffizien gibt eine als Ganzes angesehen gute und an Figuren sehr reiche Komposition in der Art, wie sie seine Vorgänger festgestellt hatten. Aber im einzelnen ist alles aufgelöst in eine bunte Lebendigkeit, zwar ohne die unangenehmen, hastigen Bewegungen seiner anderen Bilder, wovon ihn hier das herkömmliche Zeremoniell des Gegenstandes zurückgehalten haben wird, aber doch so, daß alle Personen, auch die nebensächlichsten, untereinander in Beziehung gesetzt sind und in ihrer Unruhe störend wirken. Also das Monumentale, was Sandro und Ghirlandajo in diesen Vorgang zu legen verstanden, wird hier nicht erreicht. Übrigens gibt Filippino in Architektur und Landschaft lauter Einzelheiten und zum teil recht gut. — Wir reihen hieran gleich sein letztes Bild, die große Kreuzabnahme der Akademie, aus der Annunziata. Drei muskulöse Männer mit energischen, unedlen Köpfen und heftig ausgreifenden Bewegungen in unruhig flatternden Gewändern lassen den Christuskörper auf Leitern vom Kreuze herunter. Das ist die unnatürliche, übertriebene Manier seiner späten Zeit. Er hat das Bild nicht fertig gemacht. Unten hat einige Jahre später Perugino in seiner letzten, flüchtigen Weise Maria, Magdalena und die anderen Leidtragenden hinzugemalt, dazu noch einiges auf der oberen Hälfte wie den Greisenkopf. Das geschah kurz ehe der junge Raffael nach Florenz kam!

Wenn man sich fragt, wie und unter welchen Einflüssen aus dem zart empfindenden Maler des schönen Bildes der Badia der ungestüme Schilderer der späteren Tafelbilder und Fresken mit den derben, von der Straße aufgelesenen Figuren und ihren verzerrten Bewegungen werden konnte, so liegt es nahe, an seinen Lehrer Sandro zu denken, der ja das Ungestüme ebenfalls hat, z. B. auf einem der Fresken in der Sixtina („Rotte Korah“) um 1482. Aber so früh, scheint es, zeigt sich diese Eigenschaft bei Filippino noch nicht; das Bild der Badia ist ja kaum älter. Man nimmt bei ihm die Veränderung etwa gegen 1490 hin an und erklärt sie aus dem selbständigen Verlangen, der tieferen Belebung Lionardos oder der stillen Größe Ghirlandajos, der damals die Fresken der Maria Novella gemalt hatte, etwas anderes, ebenfalls imponierendes entgegenzusetzen. Eine besondere Einwirkung erfuhr er übrigens noch, wie auch andere Künstler der Zeit, durch Savonarola. Neben der überreichlich wuchernden Phantasie tritt doch in seinen späteren Tafelbildern sehr deutlich ein ernster, herber und schwärmerischer Zug hervor.

Es wäre für diese Frage von Wichtigkeit zu wissen, wann Filippino die unvollendet gebliebenen Bilder Masaccios in der Brancaccikapelle

fertig gemalt hat, denn sie haben nichts von jener Hast, sondern eine edle Ruhe, die ganz zu der Art Masaccios stimmt und andererseits abweicht von der Haltung der zwei andern, selbständigen Freskencyklen Filippinos. Aber wir wissen nicht einmal, wie Filippino zu dem Auftrag kam, Masaccios Fresken zu vollenden, und wir können nicht genau bestimmen, wann er es



Abb. 172. Anbetung der Könige, von Filippino Lippi. Florenz, Uffizien Nr. 1257.

tat. Wir müssen hier in eine kurze chronologische Erörterung eingehen. Zu dem nackten, knieenden Königssohn auf dem Bilde der Erweckung in der Brancaccikapelle (Abb. 173) soll nach Vasari der junge Francesco Granacci Modell gestanden haben. Francesco ist, wie wir jetzt bestimmt wissen, 1477 geboren, nicht 1469, wie man früher deswegen annahm, weil so seine Großmutter einmal auf dem Standesamt in Florenz ausgesagt hatte. Da der Knabe auf dem Bilde mindestens dreizehnjährig ist, so kommen wir für die

Ausführung wenigstens dieses Teils der Fresken auf 1490. Aber einige Jahre vorher sowohl wie einige Jahre nachher scheint für diese Aufgabe in



Abb. 173. Erweckung des Königssohns (Teilstück), von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

Filippinos Leben kein Raum zu sein. Denn 1489 ist er in Rom mit den Fresken in der Kirche S. Maria sopra Minerva beschäftigt, und zwar seit geraumer Zeit, wie aus einem Briefe von ihm an Filippo Strozzi in Florenz (S. 160) hervorgeht. Von diesem war er schon 1487 beauftragt



Abb. 174. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Hinrichtung, von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

worden, Fresken in dessen Familienkapelle in der Maria Novella zu malen, was er dann in den neunziger Jahren unternommen hat. Hiernach scheint es, als blieben für die Fresken der Brancaccikapelle, wenn anders er sie, wie man annimmt, in einem Zuge gemalt hat, nur die Jahre entweder vor 1488 oder lange nach 1490 übrig. Aber der Cyklus in der Maria Novella wurde erst 1502 fertig, und er hat bei seinem bescheidenen Umfange sicherlich nicht viele Jahre in Anspruch genommen. Es bleibt also seit 1490 Zeit genug für die Fresken der Brancaccikapelle.

Nun ist es merkwürdig, daß diese noch nichts von der Unruhe zeigen, die die beiden andern Bilderkreise erfüllt. Wirkte etwa das Vorbild des großen Vorgängers mäßigend, zügelnd? Waren vielleicht gar Entwürfe von ihm oder Anhaltspunkte für solche in seinem Sinne vorhanden? Dafür würde sprechen, daß auf der Erweckung (8, Abb. 173), wo Filippino zuerst als Fortsetzer von Masaccio auftritt, man sich über die Grenzen ihrer beiderseitigen Arbeit nicht klar ist. Im übrigen hat Filippino die ihm zugefallene Aufgabe hier und auf den drei andern Bildern (7. 11. 12) meisterhaft gelöst. Die fortgeschrittene Zeit kündigt sich an in der gewandten Modellierung und dem mühelosen Hantieren mit Licht und Schatten, in dem ausführlichen Beiwerk — Landschaft und Architektur —, endlich auch wohl in einem etwas moderneren Wesen, in der sprechenden Porträtähnlichkeit und in dem lebhaften oder doch mehr abgestuften geistigen Ausdrucke der nicht handelnden Personen. Die Komposition auf Nr. 11 (in zwei Szenen zerlegt) ist nicht überfüllt, sondern ruhig und verständlich (Abb. 174). Die zwei schmalen

Ausführung wenigstens dieses Teils der Fresken auf 1490. Aber einige Jahre vorher sowohl wie einige Jahre nachher scheint für diese Aufgabe in



Abb. 173. Erweckung des Königssohns (Teilstück), von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

Filippinos Leben kein Raum zu sein. Denn 1489 ist er in Rom mit den Fresken in der Kirche S. Maria sopra Minerva beschäftigt, und zwar seit geraumer Zeit, wie aus einem Briefe von ihm an Filippo Strozzi in Florenz (S. 160) hervorgeht. Von diesem war er schon 1487 beauftragt



Abb. 174. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Hinrichtung, von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

worden, Fresken in dessen Familienkapelle in der Maria Novella zu malen, was er dann in den neunziger Jahren unternommen hat. Hiernach scheint es, als blieben für die Fresken der Brancaccikapelle, wenn anders er sie, wie man annimmt, in einem Zuge gemalt hat, nur die Jahre entweder vor 1488 oder lange nach 1490 übrig. Aber der Cyklus in der Maria Novella wurde erst 1502 fertig, und er hat bei seinem bescheidenen Umfange sicherlich nicht viele Jahre in Anspruch genommen. Es bleibt also seit 1490 Zeit genug für die Fresken der Brancaccikapelle.

Nun ist es merkwürdig, daß diese noch nichts von der Unruhe zeigen, die die beiden andern Bilderkreise erfüllt. Wirkte etwa das Vorbild des großen Vorgängers mäßigend, zügelnd? Waren vielleicht gar Entwürfe von ihm oder Anhaltspunkte für solche in seinem Sinne vorhanden? Dafür würde sprechen, daß auf der Erweckung (8, Abb. 173), wo Filippino zuerst als Fortsetzer von Masaccio auftritt, man sich über die Grenzen ihrer beiderseitigen Arbeit nicht klar ist. Im übrigen hat Filippino die ihm zugefallene Aufgabe hier und auf den drei andern Bildern (7. 11. 12) meisterhaft gelöst. Die fortgeschrittene Zeit kündigt sich an in der gewandten Modellierung und dem mühelosen Hantieren mit Licht und Schatten, in dem ausführlichen Beiwerk — Landschaft und Architektur —, endlich auch wohl in einem etwas moderneren Wesen, in der sprechenden Porträtähnlichkeit und in dem lebhaften oder doch mehr abgestuften geistigen Ausdrucke der nicht handelnden Personen. Die Komposition auf Nr. 11 (in zwei Szenen zerlegt) ist nicht überfüllt, sondern ruhig und verständlich (Abb. 174). Die zwei schmalen

Pfeilerbilder (7. 12) geben großgedachte und schöne Einzelfiguren, die Masaccios würdig sind (Abb. 175).

Welch ein Abstand macht sich nun bemerklich, wenn man von hier aus zu den beiden anderen Freskenkreisen Filippinos hintritt! Die Schönheit scheint verschwunden oder doch auf Nebenpunkte zurückgezogen. Filippino hatte in seiner Jugendzeit Sinn dafür, und auch später zeigt er das bisweilen noch in kleinen Aufgaben. So auf einem Bildchen mit einer Allegorie (Berlin Nr. 78 A), wo die „Musik" in rotem Kleide und blauem Mantel unter einem Lorbeerbaum am Meeresufer steht und einen von Amoretten angeschirrten Schwan an ihrem Gürtelbande hält. Darin ist noch etwas von Sandros Stimmung. Oder auf einem Straßenfresko in Prato mit der späten Jahrzahl 1498, wo die zwischen vier Heiligen stehende, ganz schlichte Madonna noch einen großen Liebreiz hat; in der Kopfhöhe ist sie umgeben von einem Halbkreis zuschauender Engelkinder. Aber das Große und Umfangreiche zugleich auch schön zu machen, brachte Filippino nicht mehr fertig. Er sah nur noch auf das Charakteristische, und dafür trat dann leicht das Erzwungene und Gewaltsame ein.



Abb. 174 a. Kopf eines Zuschauers aus Abb. 174.

In der Kapelle Caraffa (S. Maria sopra Minerva in Rom) sollte der Triumph des h. Thomas dargestellt werden. Unter den vier Bestandteilen des kleinen Cyklus ist der wichtigste ein Breitbild, wo in einem

mittleren Nischenbau, zwischen Seitengebäuden mit Durchblick auf Straßen und Landschaft, der Heilige auf seinem Thron sitzt, erhöht zwischen vier anderen Heiligen (Abb. 176). Zu heftigen Bewegungen gab eine solche Gedankenaufgabe keinen Anlaß. Aber wie häßlich windet sich doch der Ketzer zu den Füßen des Thomas! Andere stehen unten in zwei Gruppen rechts und links. Bücher, zum teil zerrissene, liegen dazwischen auf dem Boden. Wir werden ja hier etwas an die späteren Existenzbilder der großen Meister, Raffaels Schule von Athen und dergleichen, erinnert. Die einzelnen Menschen sind sehr individuell, deutlich und von außen lebhaft gegeben. Sie sind nicht gerade niedrig aufgefaßt, aber sie haben alle etwas derbes, und keiner gewinnt durch irgend eine angenehme äußere Erscheinung. Das Bedeutendste an dem Bilde ist die Architektur. Filippino hatte diese in Rom ebenso emsig studiert wie Ghirlandajo. Seine baulichen Zutaten haben als Entwürfe ebenfalls einen selbständigen Wert. Aber seiner Neigung nach geht bei ihm die Erfindung nicht auf das Großartige in den Linien, sondern auf Mannigfaltigkeit der Zierformen und auf malerische Wirkung. Das, woraus später in der Architektur der Barockstil wurde, kann man schon auf den Hintergründen und in den Umrahmungen seiner Bilder wahrnehmen. Er hat auch mit unter den Ersten die Arabesken oder sogenannten Grottesken (nach den damals aufgedeckten Gewölben oder Grotten) auf seinen Fresken und späteren Tafelbildern angewandt. Wenn man etwas von Sandros reicher Phantasie bei ihm hat wiederfinden wollen, so hat man dazu am ehesten in diesen Bestandteilen ein Recht.



Abb. 175. Petri Befreiung, von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

Hierauf beruht auch der Hauptwert seiner letzten Fresken in S. Maria Novella, wo er an den Seitenwänden der Kapelle Strozzi je eine Wundertat des Johannes und des Philippus, der Namensheiligen der Strozzi, im Hauptbilde und darüber in der Lünette das Martyrium der beiden

Pfeilerbilder (7. 12) geben großgedachte und schöne Einzelfiguren, die Masaccios würdig sind (Abb. 175).

Welch ein Abstand macht sich nun bemerklich, wenn man von hier aus zu den beiden anderen Freskenkreisen Filippinos hintritt! Die Schönheit scheint verschwunden oder doch auf Nebenpunkte zurückgezogen. Filippino hatte in seiner Jugendzeit Sinn dafür, und auch später zeigt er das bisweilen noch in kleinen Aufgaben. So auf einem Bildchen mit einer Allegorie (Berlin Nr. 78 A), wo die „Musik“ in rotem Kleide und blauem Mantel unter einem Lorbeerbaum am Meeresufer steht und einen von Amoretten angeschirrten Schwan an ihrem Gürtelbande hält. Darin ist noch etwas von Sandros Stimmung. Oder auf einem Straßenfresko in Prato mit der späten Jahrzahl 1498, wo die zwischen vier Heiligen stehende, ganz schlichte Madonna noch einen großen Liebreiz hat; in der Kopfhöhe ist sie umgeben von einem Halbkreis zuschauender Engelkinder. Aber das Große und Umfangreiche zugleich auch schön zu machen, brachte Filippino nicht mehr fertig. Er sah nur noch auf das Charakteristische, und dafür trat dann leicht das Erzwungene und Gewaltsame ein.


Abb. 174 a. Kopf eines Zuschauers aus Abb. 174.

In der Kapelle Caraffa (S. Maria sopra Minerva in Rom) sollte der Triumph des h. Thomas dargestellt werden. Unter den vier Bestandteilen des kleinen Cyklus ist der wichtigste ein Breitbild, wo in einem

mittleren Nischenbau, zwischen Seitengebäuden mit Durchblick auf Straßen und Landschaft, der Heilige auf seinem Thron sitzt, erhöht zwischen vier anderen Heiligen (Abb. 176). Zu heftigen Bewegungen gab eine solche Gedankenaufgabe keinen Anlaß. Aber wie häßlich windet sich doch der Ketzer zu den Füßen des Thomas! Andere stehen unten in zwei Gruppen rechts und links. Bücher, zum teil zerrissene, liegen dazwischen auf dem Boden. Wir werden ja hier etwas an die späteren Existenzbilder der großen Meister, Raffaels Schule von Athen und dergleichen, erinnert. Die einzelnen Menschen sind sehr individuell, deutlich und von außen lebhaft gegeben. Sie sind nicht gerade niedrig aufgefaßt, aber sie haben alle etwas derbes, und keiner gewinnt durch irgend eine angenehme äußere Erscheinung. Das Bedeutendste an dem Bilde ist die Architektur. Filippino hatte diese in Rom ebenso emsig studiert wie Ghirlandajo. Seine baulichen Zutaten haben als Entwürfe ebenfalls einen selbständigen Wert. Aber seiner Neigung nach geht bei ihm die Erfindung nicht auf das Großartige in den Linien, sondern auf Mannigfaltigkeit der Zierformen und auf malerische Wirkung. Das, woraus später in der Architektur der Barockstil wurde, kann man schon auf den Hintergründen und in den Umrahmungen seiner Bilder wahrnehmen. Er hat auch mit unter den Ersten die Arabesken oder sogenannten Grottesken (nach den damals aufgedeckten Gewölben oder Grotten) auf seinen Fresken und späteren Tafelbildern angewandt. Wenn man etwas von Sandros reicher Phantasie bei ihm hat wiederfinden wollen, so hat man dazu am ehesten in diesen Bestandteilen ein Recht.


Abb. 175. Petri Befreiung, von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

Hierauf beruht auch der Hauptwert seiner letzten Fresken in S. Maria Novella, wo er an den Seitenwänden der Kapelle Strozzi je eine Wundertat des Johannes und des Philippus, der Namensheiligen der Strozzi, im Hauptbilde und darüber in der Lünette das Martyrium der beiden



Abb. 176. Verherrlichung der Lehre des h. Thomas von Aquino, von Filippino Lippi. Rom, S. Maria sopra Minerva.

Apostel gemalt hat. Der Reichtum des Beiwerkes ist hier noch größer als in Rom. Aber das Figürliche hat die ganze Unruhe, die Filippino in seiner späteren Zeit, z. B. auf der „Kreuzabnahme“ in der Akademie (S. 282) uns als Dramatik zu geben liebt, und ebenfalls in den einzelnen Formen viel unerfreuliches: die krummen Kniee und die im Schritt ausgeweiteten Beine, die rohen Straßentypen mit den erregten Gesichtern, etwas, was einzeln gegeben wohl die beabsichtigte Wirkung eines volleren Lebens machen könnte, als Masse wiederholt aber doch auch wieder nur konventionell wirken kann.

Filippinos reiches Talent ist also nicht zur Entfaltung gekommen, auch in keinem Schüler.

Denn der sogenannte Raffaellino, nach einer Straße in Florenz del Garbo zubenannt, der ihm bei seinen römischen Fresken half, hat in seinen besten Tafelbildern, die allein in der Kunstgeschichte einen Platz verdienen, nur die Anfangsstufe des Meisters festgehalten, ohne etwas neues oder eignes



Abb. 177. Der Zug der Könige nach Bethlehem, von Benozzo Gozzoli. Florenz, Pal. Riccardi.

hinzu zu tun. Seine fein in Tempera gemalten Madonnen mit Engeln und Heiligen sind sehr angenehme, aber nach Filippo und Ghirlandajo keine bedeutenden Erscheinungen mehr. Manche schreiben ihm die Anbetende Madonna unserer Abbildung 171 zu. Nach dieser Seite seiner Leistungen hin gibt ihn die Berliner Galerie mit ihren drei Bildern ausreichend wieder. Das früheste (Nr. 98) und das darauf folgende (Nr. 87) erinnern ganz an Filippino, und das erste ist außerdem in seinem unteren Teile nach einer späten Konversation Ghirlandajos (Uffizien Nr. 1297) angeordnet. Das späteste (Nr. 90), ein Tondo, hat viel von Sandro. Diesem Raffaellino gelang nur ruhiges, aber nichts bewegtes. Eine Entwickelung, ein Weiterführen ist das nicht, und wäre es auch dann nicht, wenn dieser Künstler wirklich dieselbe Person gewesen wäre mit einem oder zweien seines Namens (Raffaello Carli und Raphael de Capponibus), deren Bilder außer an Filippino noch an Lorenzo di Credi und Pietro Perugino erinnern. Das alles wäre doch ebenfalls nur ein Entlehnen und Verflachen. — Aber für Filippino bleibt es doch gewiß charakteristisch, daß jener Raffaellino del



Abb. 176. Verherrlichung der Lehre des h. Thomas von Aquino, von Filippino Lippi. Rom, S. Maria sopra Minerva.

Apostel gemalt hat. Der Reichtum des Beiwerkes ist hier noch größer als in Rom. Aber das Figürliche hat die ganze Unruhe, die Filippino in seiner späteren Zeit, z. B. auf der „Kreuzabnahme" in der Akademie (S. 282) uns als Dramatik zu geben liebt, und ebenfalls in den einzelnen Formen viel unerfreuliches: die krummen Kniee und die im Schritt ausgeweiteten Beine, die rohen Straßentypen mit den erregten Gesichtern, etwas, was einzeln gegeben wohl die beabsichtigte Wirkung eines volleren Lebens machen könnte, als Masse wiederholt aber doch auch wieder nur konventionell wirken kann.

Filippinos reiches Talent ist also nicht zur Entfaltung gekommen, auch in keinem Schüler.

Denn der sogenannte Raffaellino, nach einer Straße in Florenz del Garbo zubenannt, der ihm bei seinen römischen Fresken half, hat in seinen besten Tafelbildern, die allein in der Kunstgeschichte einen Platz verdienen, nur die Anfangsstufe des Meisters festgehalten, ohne etwas neues oder eignes

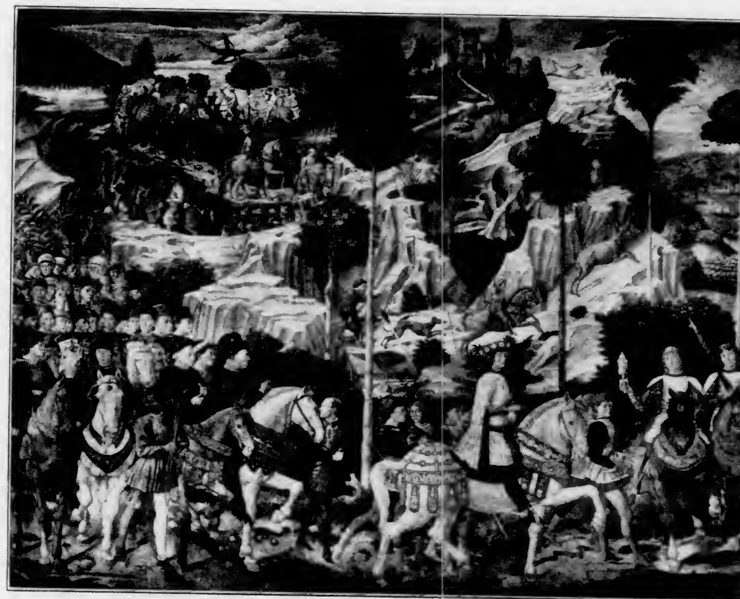


Abb. 177. Der Zug der Könige nach Bethlehem, von Benozzo Gozzoli. Florenz, Pal. Riccardi.

hinzu zu tun. Seine fein in Tempera gemalten Madonnen mit Engeln und Heiligen sind sehr angenehme, aber nach Filippo und Ghirlandajo keine bedeutenden Erscheinungen mehr. Manche schreiben ihm die Anbetende Madonna unserer Abbildung 171 zu. Nach dieser Seite seiner Leistungen hin gibt ihn die Berliner Galerie mit ihren drei Bildern ausreichend wieder. Das früheste (Nr. 98) und das darauf folgende (Nr. 87) erinnern ganz an Filippino, und das erste ist außerdem in seinem unteren Teile nach einer späten Konversation Ghirlandajos (Uffizien Nr. 1297) angeordnet. Das späteste (Nr. 90), ein Tondo, hat viel von Sandro. Diesem Raffaellino gelang nur ruhiges, aber nichts bewegtes. Eine Entwickelung, ein Weiterführen ist das nicht, und wäre es auch dann nicht, wenn dieser Künstler wirklich dieselbe Person gewesen wäre mit einem oder zweien seines Namens (Raffaello Carli und Raphael de Capponibus), deren Bilder außer an Filippino noch an Lorenzo di Credi und Pietro Perugino erinnern. Das alles wäre doch ebenfalls nur ein Entlehnen und Verflachen. — Aber für Filippino bleibt es doch gewiß charakteristisch, daß jener Raffaellino del

Garbo als der Beste von den dreien gerade das festhielt, was Filippino selbst nicht weiter entwickelt hatte, die ruhige Schönheit als Erscheinung ohne Handlung.

An dem Leben der florentinischen Malerei seit den sechziger Jahren haben noch einige Männer teilgenommen, die zwar an Originalität nicht mit jenen vier selbständigen Nachfolgern Masaccios verglichen werden können, die sich aber doch vor der großen Menge auszeichnen. Sie bringen entweder einzelne Seiten der Malerei auf eine besonders anmutige Weise zur Erscheinung, wie Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi, oder sie helfen, wie Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo, neben eignen Arbeiten als Lehrer größere Talente ausbilden, verbinden auf diese Weise Schulen miteinander und leiten Einflüsse weiter in die folgende Zeit.

Benozzo Gozzoli (1420—98) kann nur in seinen Fresken erkannt werden, nicht in seinen übrigens auch nicht zahlreichen Tafelbildern. Seine Blüte beginnt gegen das Ende der Lebenszeit des Filippo Lippi und wird ziemlich gleichmäßig zum Ausdruck gebracht durch drei größere Bilderkreise: den Zug der Könige nach Bethlehem zur Anbetung des Kindes durch die Landschaft von Toskana, auf drei Wänden der Hauskapelle des Palazzo Medici in Florenz, an der Altarwand wird die Prozession von anbetenden und singenden Engeln empfangen (1463 vollendet; Abb. 177), sodann das „Leben des h. Augustin“ in S. Agostino in S. Gimignano (1463—7) und endlich, im Camposanto zu Pisa, Geschichten aus dem Alten Testament in einundzwanzig Breitbildern nebst einer „Anbetung der Könige“ und einer „Verkündigung“ in gleichseitigem Format. Die erstaunliche Menge an Arbeit in Pisa hat er, wie es nach den Urkunden scheint, ohne Gehilfen, allerdings nicht, wie Vasari behauptet, in zwei, sondern in sechzehn Jahren (1469—85) geleistet, und vielleicht interessiert es noch heute jemand, daß er dafür 9532 Lire und eine Grabstelle im Camposanto erhalten hat.

Als Schüler Fiesoles ist er um die Ausbildung der körperlichen Form nicht sonderlich bemüht gewesen. Nur vereinzelt merkt man ihm seinen Aufenthalt unter den großen florentinischen Realisten an, wie auf der Weinlese Noahs in Pisa (Abb. 178), in den beiden korbtragenden Mädchen, die zusammen mit dem Manne auf der Leiter zugleich durch ihre Bewegungen einen wundervollen Rhythmus bilden. Übrigens lassen sich in bezug auf den Ernst im Ausdruck der Handlung die Geschichten Mosis und Aarons hier, darunter auch der „Durchzug durchs Meer“, nicht mit Darstellungen desselben



Abb. 178. Weinlese Noahs, von Benozzo Gozzoli (linke Gruppe). Pisa, Camposanto.

Inhalts in der Sixtina vergleichen, und die „Königin von Saba vor Salomo“, das Schlußbild in Pisa, reicht nicht von fern an das Fresko des Piero de' Franceschi in Arezzo hinan. Manches ist hübsch und frisch erfunden (Jakobs Hochzeit; Joseph in Ägypten und seine Brüder), die Frauen und Jünglinge sind oft sehr graziös, die Männerversammlungen recht einförmig. An Fiesole erinnert er durch den in seiner Kunst vorherrschenden weichen Charakter, durch die Frauen und die Kinder und die sanft dreinschauenden Männergesichter. Reizend phantastisch ist die „Anbetung der Könige“ sowohl im Palast Medici

Garbo als der Beste von den dreien gerade das festhielt, was Filippino selbst nicht weiter entwickelt hatte, die ruhige Schönheit als Erscheinung ohne Handlung.

An dem Leben der florentinischen Malerei seit den sechziger Jahren haben noch einige Männer teilgenommen, die zwar an Originalität nicht mit jenen vier selbständigen Nachfolgern Masaccios verglichen werden können, die sich aber doch vor der großen Menge auszeichnen. Sie bringen entweder einzelne Seiten der Malerei auf eine besonders anmutige Weise zur Erscheinung, wie Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi, oder sie helfen, wie Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo, neben eignen Arbeiten als Lehrer größere Talente ausbilden, verbinden auf diese Weise Schulen miteinander und leiten Einflüsse weiter in die folgende Zeit.

Benozzo Gozzoli (1420—98) kann nur in seinen Fresken erkannt werden, nicht in seinen übrigens auch nicht zahlreichen Tafelbildern. Seine Blüte beginnt gegen das Ende der Lebenszeit des Filippo Lippi und wird ziemlich gleichmäßig zum Ausdruck gebracht durch drei größere Bilderkreise: den Zug der Könige nach Bethlehem zur Anbetung des Kindes durch die Landschaft von Toskana, auf drei Wänden der Hauskapelle des Palazzo Medici in Florenz, an der Altarwand wird die Prozession von anbetenden und singenden Engeln empfangen (1463 vollendet; Abb. 177), sodann das „Leben des h. Augustin“ in S. Agostino in S. Gimignano (1463—7) und endlich, im Camposanto zu Pisa, Geschichten aus dem Alten Testament in einundzwanzig Breitbildern nebst einer „Anbetung der Könige“ und einer „Verkündigung“ in gleichseitigem Format. Die erstaunliche Menge an Arbeit in Pisa hat er, wie es nach den Urkunden scheint, ohne Gehilfen, allerdings nicht, wie Vasari behauptet, in zwei, sondern in sechzehn Jahren (1469—85) geleistet, und vielleicht interessiert es noch heute jemand, daß er dafür 9532 Lire und eine Grabstelle im Camposanto erhalten hat.

Als Schüler Fiesoles ist er um die Ausbildung der körperlichen Form nicht sonderlich bemüht gewesen. Nur vereinzelt merkt man ihm seinen Aufenthalt unter den großen florentinischen Realisten an, wie auf der Weinlese Noahs in Pisa (Abb. 178), in den beiden korbtragenden Mädchen, die zusammen mit dem Manne auf der Leiter zugleich durch ihre Bewegungen einen wundervollen Rhythmus bilden. Übrigens lassen sich in bezug auf den Ernst im Ausdruck der Handlung die Geschichten Mosis und Aarons hier, darunter auch der „Durchzug durchs Meer“, nicht mit Darstellungen desselben



Abb. 178. Weinlese Noahs, von Benozzo Gozzoli (linke Gruppe). Pisa, Camposanto.

Inhalts in der Sixtina vergleichen, und die „Königin von Saba vor Salomo“, das Schlußbild in Pisa, reicht nicht von fern an das Fresko des Piero de' Franceschi in Arezzo hinan. Manches ist hübsch und frisch erfunden (Jakobs Hochzeit; Joseph in Ägypten und seine Brüder), die Frauen und Jünglinge sind oft sehr graziös, die Männerversammlungen recht einförmig. An Fiesole erinnert er durch den in seiner Kunst vorherrschenden weichen Charakter, durch die Frauen und die Kinder und die sanft dreinschauenden Männergesichter. Reizend phantastisch ist die „Anbetung der Könige“ sowohl im Palast Medici

wie in Pisa, hier urkundlich vor 1471, also älter als die für die Folge maßgebende florentinische Auffassung des Gegenstandes. Da konnte er zeigen, woran er sein Gefallen findet, die mannigfaltige Kleidertracht und die allgemeine Schönheit eines ruhigen Daseins. Sein Vorbild war hierin die „Anbetung der Könige", die Gentile da Fabriano 1423 im Auftrage des Palla Strozzi für die Sakristei von S. Trinità gemalt hatte (S. 120). Seine Köpfe sind oft zu groß, die Gesichter nicht sehr individuell und meistens an einem oft wiederkehrenden Typus kenntlich. Aber nichts ist unangenehm, weil nichts sich anspruchsvoll vordrängt. Seine Stärke ist eine anmutige, lachende Landschaft mit grünem Erdreich, Blumen und Vögeln und mit Architektur; diese ist nach Stilen bunt gemischt und von der Wirkung einer guten Theaterdekoration: der „Turmbau zu Babel" mit den hervorragendsten Gebäuden von Florenz und Rom. Neu ist bei ihm die deutliche Wirklichkeit der gehäuften Bildnisse: Cosimo und andere Mitglieder und Freunde des Hauses auf dem genannten Fresko sowie in der Medizeischen Kapelle. Es ist zeitgeschichtliche Illustration im besten Sinne, aber kein im technischen Vortrag und im Kolorit durchaus genügendes Fresko und, wie bemerkt, dem Eindrucke nach keineswegs mit der eindringlichen Schilderung Filippos und der anderen wirklichen Historienmaler zu vergleichen. Typen hat dieser leichte Dekorationsmaler nicht schaffen können, aber ohne seinen fröhlichen Märchenstil würde die Renaissancekunst um manchen Sonnenblick ärmer sein.

Lorenzo di Credi (1459—1537) gibt sich in dem ganzen, sehr bestimmt umschriebenen Umfange seiner Kunstübung als einen ängstlich treuen Schüler Verrocchios zu erkennen. Daneben hat er von seinem wenig älteren Mitschüler Lionardo Einflüsse in sich aufgenommen. Er zeichnet vortrefflich und scharf, und die Farbe hat bei ihm selbständigen, nicht nur dekorativen Wert. Auch an den neuen Aufgaben der Ölmalerei hat er teilgenommen. Die Perspektive in den Linien handhabt er sicher und behandelt die Probleme der Licht- und Schattenwirkung oft in neuer Weise und mit Erfolg. Dies glückliche Ebenmaß der malerischen Erscheinung verdankt er der soliden Schule, aber auch seinem persönlichen Takt, der ihn von den großen Aufgaben zurückhielt, in denen seine bedeutenderen Zeitgenossen die Kunstgeschichte selbständig weiter führten, an denen aber sein bedingtes Talent hätte scheitern müssen. Er gibt in seinen Tafelbildern (in Fresko hat er nicht gemalt) niemals eigentliche Geschichte und Handlung, sondern immer ruhige Existenz: außer der herkömmlichen, sitzenden Madonna die „Verkündigung" oder die Jungfrau knieend vor dem auf dem Boden liegenden Kinde, wie es bei den

Florentinern seit Filippo üblich war, nur einmal eine figurenreiche Darstellung desselben Inhalts, die „Geburt Christi" mit den anbetenden Hirten (Akademie Nr. 94), sein größtes Bild. Hier versagt bereits seine Begabung, der Vorgang hat kein Leben, die Figuren behelfen sich mit äußerlichen Gebärden. Auf dem begrenzten Gebiete seiner kleineren Bilder reicht er



Abb. 179. Thronende Madonna, von Lorenzo di Credi. Pistoja, Dom.

aus mit einem geringen Vorrat von Typen, den er sich selbst gebildet hat, im Ausdruck der Beseelung von Lionardo abhängend, bisweilen auch an Perugino erinnernd. Ausgezeichnet sind seine Hintergründe: Landschaft mit Bäumen, Gebüsch und Wasser, oft gartenartig angeordnet, mit etwas Naturstimmung und sehr guter Ferne. Von seiner besten Seite zeigt ihn eine noch in Verrocchios Nähe erfundene und zum teil in Öl gemalte Altar-

wie in Pisa, hier urkundlich vor 1471, also älter als die für die Folge maßgebende florentinische Auffassung des Gegenstandes. Da konnte er zeigen, woran er sein Gefallen findet, die mannigfaltige Kleidertracht und die allgemeine Schönheit eines ruhigen Daseins. Sein Vorbild war hierin die „Anbetung der Könige", die Gentile da Fabriano 1423 im Auftrage des Palla Strozzi für die Sakristei von S. Trinità gemalt hatte (S. 120). Seine Köpfe sind oft zu groß, die Gesichter nicht sehr individuell und meistens an einem oft wiederkehrenden Typus kenntlich. Aber nichts ist unangenehm, weil nichts sich anspruchsvoll vordrängt. Seine Stärke ist eine anmutige, lachende Landschaft mit grünem Erdreich, Blumen und Vögeln und mit Architektur; diese ist nach Stilen bunt gemischt und von der Wirkung einer guten Theaterdekoration: der „Turmbau zu Babel" mit den hervorragendsten Gebäuden von Florenz und Rom. Neu ist bei ihm die deutliche Wirklichkeit der gehäuften Bildnisse: Cosimo und andere Mitglieder und Freunde des Hauses auf dem genannten Fresko sowie in der Medizeischen Kapelle. Es ist zeitgeschichtliche Illustration im besten Sinne, aber kein im technischen Vortrag und im Kolorit durchaus genügendes Fresko und, wie bemerkt, dem Eindrucke nach keineswegs mit der eindringlichen Schilderung Filippos und der anderen wirklichen Historienmaler zu vergleichen. Typen hat dieser leichte Dekorationsmaler nicht schaffen können, aber ohne seinen fröhlichen Märchenstil würde die Renaissancekunst um manchen Sonnenblick ärmer sein.

Lorenzo di Credi (1459—1537) gibt sich in dem ganzen, sehr bestimmt umschriebenen Umfange seiner Kunstübung als einen ängstlich treuen Schüler Verrocchios zu erkennen. Daneben hat er von seinem wenig älteren Mitschüler Lionardo Einflüsse in sich aufgenommen. Er zeichnet vortrefflich und scharf, und die Farbe hat bei ihm selbständigen, nicht nur dekorativen Wert. Auch an den neuen Aufgaben der Ölmalerei hat er teilgenommen. Die Perspektive in den Linien handhabt er sicher und behandelt die Probleme der Licht- und Schattenwirkung oft in neuer Weise und mit Erfolg. Dies glückliche Ebenmaß der malerischen Erscheinung verdankt er der soliden Schule, aber auch seinem persönlichen Takt, der ihn von den großen Aufgaben zurückhielt, in denen seine bedeutenderen Zeitgenossen die Kunstgeschichte selbständig weiter führten, an denen aber sein bedingtes Talent hätte scheitern müssen. Er gibt in seinen Tafelbildern (in Fresko hat er nicht gemalt) niemals eigentliche Geschichte und Handlung, sondern immer ruhige Existenz: außer der herkömmlichen, sitzenden Madonna die „Verkündigung" oder die Jungfrau knieend vor dem auf dem Boden liegenden Kinde, wie es bei den

Florentinern seit Filippo üblich war, nur einmal eine figurenreiche Darstellung desselben Inhalts, die „Geburt Christi" mit den anbetenden Hirten (Akademie Nr. 94), sein größtes Bild. Hier versagt bereits seine Begabung, der Vorgang hat kein Leben, die Figuren behelfen sich mit äußerlichen Gebärden. Auf dem begrenzten Gebiete seiner kleineren Bilder reicht er



Abb. 179. Thronende Madonna, von Lorenzo di Credi. Pistoja, Dom.

aus mit einem geringen Vorrat von Typen, den er sich selbst gebildet hat, im Ausdruck der Beseelung von Lionardo abhängend, bisweilen auch an Perugino erinnernd. Ausgezeichnet sind seine Hintergründe: Landschaft mit Bäumen, Gebüsch und Wasser, oft gartenartig angeordnet, mit etwas Naturstimmung und sehr guter Ferne. Von seiner besten Seite zeigt ihn eine noch in Verrocchios Nähe erfundene und zum teil in Öl gemalte Altar-

tafel im Dom zu Pistoja: die Madonna sitzt zwischen dem Täufer Johannes und Zenobius in einem durch Architektur nur teilweise geschlossenen Raum, 1486 vollendet (Abb. 179).

Das Porträt seines Lehrers Verrocchio (Uffizien; Abb. 180) ist ein charakteristisches Frührenaissancebildnis. Das Gesicht, ganz breit von vorn genommen, steht im vollen Licht, auch die nachdrücklich hervortretenden Hände heben sich hell ab. Alles andere tritt zurück, das Ganze ist schlicht, aber sprechend natürlich. Man sieht, daß zwar eine gewichtige Persönlichkeit dargestellt ist, aber kein vornehmer, sondern ein bürgerlicher Mann. Für den spießbürgerlichen Ausdruck konnte der Maler nichts. Den hat ebenfalls der nur wenig spätere (1494) Giovanni dell' Opere in der Tribuna der Uffizien, von Perugino, gegen dessen weiche Modellierung und malerisches Helldunkel freilich kein Lorenzo di Credi aufkommen kann. Unter dem vielen Bewegten und Großen, was diese Zeit hervorgebracht hat, empfangen wir aus seinen bescheidenen Bildern immer angenehme Eindrücke einer zu völliger Ruhe gekommenen künstlerischen Erscheinung. Eine weiter gehende Wirkung auf andere hat er nicht gehabt und konnte er nicht haben.

Cosimo Rosselli (1439—1507) und sein Schüler Piero, der nach ihm di Cosimo zubenannt worden ist (1462—1521), gehören nach ihrer Tätigkeit zusammen. Ihre Stellung zu der Kunst der Zeit haben wir im allgemeinen angedeutet (S. 231). Der Schüler bedeutet aber mehr als der Lehrer.

Von Cosimo Rosselli besitzt das Berliner Museum drei Andachtbilder, die alle für ihn bezeichnend sind, darunter sein ältestes datiertes Bild von 1471, Anna selbdritt mit Heiligen (Nr. 59 A). Wenn wir uns vergegenwärtigen, was in den auf dieses Jahr folgenden zwei Jahrzehnten in Florenz von andern geleistet worden ist, so machen Rossellis Bilder in ihrer steifen Komposition und Formgebung den Eindruck, als müßten sie älter sein, als sie sind. Er gehört also zu den Zurückgebliebenen, wenn er auch in einzelnen Stücken den Größeren nachzukommen bemüht ist. Sein Lehrer war Benozzo Gozzoli, dessen Kopftypen man vielfach bei ihm wiederfindet. In dieser Schule konnte er allerdings das Individualisieren nicht lernen. Die Gesichter sind durchweg das Geringste auf seinen Bildern. Er hat außerdem noch viele andere Einflüsse erfahren, sie aber alle nicht zu einem wirklichen Stil zu verarbeiten vermocht. Sodann fehlt ihm, wie ja auch seinem Lehrer Benozzo, der Farbensinn. Abgesehen von dem Fresko ist er immer bei der Tempera geblieben, ohne sich um das neue technische Problem zu kümmern.

Seine Farben sind grell zusammengestellt — schreiendes Rot und dunkles Blau — und trübe, dick, undurchsichtig. Er hat dann das Studieren ganz gelassen und wird schließlich langweilig.

Diesen durchaus unoriginellen und technisch ebensowenig ausgezeichneten Maler hat dennoch Papst Sixtus von den über zwölf historischen Fresken seiner Kapelle (S. 253) nicht weniger als vier malen lassen. Als Rosselli dann aus Rom nach Florenz zurückkehrte, zeigte es sich, daß er von seinen Mitarbeitern Ghirlandajo und Perugino zu wenig gelernt hatte. Das beweist sein Fresko in einer Kapelle von S. Ambrogio (1486 vollendet, in neuester Zeit vollständig restauriert), eine Prozession mit vielen Porträts. Man hält es für sein bestes Werk. Besser als das Übrige ist wenigstens ein Teil des Gefolges in seinem Zeitkostüm.



Abb. 180. Bildnis Verrocchios, von Lorenzo di Credi. Florenz, Uffizien.

Bald nach dieser Zeit muß sein Schüler Piero seine Werkstatt verlassen haben. Denn es ist nicht anzunehmen, was Vasari sagt, daß er zeitlebens bei seinem Meister geblieben wäre. Er hatte diesem bei den Fresken in Rom geholfen, zunächst nach Vasaris Angabe in den Landschaften der Hintergründe, aber seine Arbeit ist viel weiter gegangen, wie uns die Betrachtung der Sixtina später zeigen wird. Das ist schon eine tüchtige und eigentümliche Leistung! Seine Landschaften haben immer ihre ganz intimen Reize, wie bei Pinturicchio oder dem Ferraresen Lorenzo Costa. Wahrscheinlich hat er hierin von Benozzo Gozzoli gelernt. In der Behandlung der Körperformen ist er seinem Lehrer Rosselli überlegen. Er steht hier unter dem Einflusse des fast gleichaltrigen Filippino Lippi, aber er ist später auch den Lombarden (Lionardo) näher getreten und hat für eine noch mehr realistische Auffassung der malerischen Erscheinung und für die besonderen Aufgaben der Farbe Interesse bekommen. Er scheint, durch Lionardo angeregt, Versuche in der Ölmalerei gemacht zu haben, hat Sinn für tieferen Schmelz, als ihn die

tafel im Dom zu Pistoja: die Madonna sitzt zwischen dem Täufer Johannes und Zenobius in einem durch Architektur nur teilweise geschlossenen Raum, 1486 vollendet (Abb. 179).

Das Porträt seines Lehrers Verrocchio (Uffizien; Abb. 180) ist ein charakteristisches Frührenaissancebildnis. Das Gesicht, ganz breit von vorn genommen, steht im vollen Licht, auch die nachdrücklich hervortretenden Hände heben sich hell ab. Alles andere tritt zurück, das Ganze ist schlicht, aber sprechend natürlich. Man sieht, daß zwar eine gewichtige Persönlichkeit dargestellt ist, aber kein vornehmer, sondern ein bürgerlicher Mann. Für den spießbürgerlichen Ausdruck konnte der Maler nichts. Den hat ebenfalls der nur wenig spätere (1494) Giovanni dell' Opere in der Tribuna der Uffizien, von Perugino, gegen dessen weiche Modellierung und malerisches Helldunkel freilich kein Lorenzo di Credi aufkommen kann. Unter dem vielen Bewegten und Großen, was diese Zeit hervorgebracht hat, empfangen wir aus seinen bescheidenen Bildern immer angenehme Eindrücke einer zu völliger Ruhe gekommenen künstlerischen Erscheinung. Eine weiter gehende Wirkung auf andere hat er nicht gehabt und konnte er nicht haben.

Cosimo Rosselli (1439—1507) und sein Schüler Piero, der nach ihm di Cosimo zubenannt worden ist (1462—1521), gehören nach ihrer Tätigkeit zusammen. Ihre Stellung zu der Kunst der Zeit haben wir im allgemeinen angedeutet (S. 231). Der Schüler bedeutet aber mehr als der Lehrer.

Von Cosimo Rosselli besitzt das Berliner Museum drei Andachtbilder, die alle für ihn bezeichnend sind, darunter sein ältestes datiertes Bild von 1471, Anna selbdritt mit Heiligen (Nr. 59 A). Wenn wir uns vergegenwärtigen, was in den auf dieses Jahr folgenden zwei Jahrzehnten in Florenz von andern geleistet worden ist, so machen Rossellis Bilder in ihrer steifen Komposition und Formgebung den Eindruck, als müßten sie älter sein, als sie sind. Er gehört also zu den Zurückgebliebenen, wenn er auch in einzelnen Stücken den Größeren nachzukommen bemüht ist. Sein Lehrer war Benozzo Gozzoli, dessen Kopftypen man vielfach bei ihm wiederfindet. In dieser Schule konnte er allerdings das Individualisieren nicht lernen. Die Gesichter sind durchweg das Geringste auf seinen Bildern. Er hat außerdem noch viele andere Einflüsse erfahren, sie aber alle nicht zu einem wirklichen Stil zu verarbeiten vermocht. Sodann fehlt ihm, wie ja auch seinem Lehrer Benozzo, der Farbensinn. Abgesehen von dem Fresko ist er immer bei der Tempera geblieben, ohne sich um das neue technische Problem zu kümmern.

Seine Farben sind grell zusammengestellt — schreiendes Rot und dunkles Blau — und trübe, dick, undurchsichtig. Er hat dann das Studieren ganz gelassen und wird schließlich langweilig.

Diesen durchaus unoriginellen und technisch ebensowenig ausgezeichneten Maler hat dennoch Papst Sixtus von den über zwölf historischen Fresken seiner Kapelle (S. 253) nicht weniger als vier malen lassen. Als Rosselli dann aus Rom nach Florenz zurückkehrte, zeigte es sich, daß er von seinen Mitarbeitern Ghirlandajo und Perugino zu wenig gelernt hatte. Das beweist sein Fresko in einer Kapelle von S. Ambrogio (1486 vollendet, in neuester Zeit vollständig restauriert), eine Prozession mit vielen Porträts. Man hält es für sein bestes Werk. Besser als das Übrige ist wenigstens ein Teil des Gefolges in seinem Zeitkostüm.



Abb. 180. Bildnis Verrocchios, von Lorenzo di Credi. Florenz, Uffizien.

Bald nach dieser Zeit muß sein Schüler Piero seine Werkstatt verlassen haben. Denn es ist nicht anzunehmen, was Vasari sagt, daß er zeitlebens bei seinem Meister geblieben wäre. Er hatte diesem bei den Fresken in Rom geholfen, zunächst nach Vasaris Angabe in den Landschaften der Hintergründe, aber seine Arbeit ist viel weiter gegangen, wie uns die Betrachtung der Sixtina später zeigen wird. Das ist schon eine tüchtige und eigentümliche Leistung! Seine Landschaften haben immer ihre ganz intimen Reize, wie bei Pinturicchio oder dem Ferraresen Lorenzo Costa. Wahrscheinlich hat er hierin von Benozzo Gozzoli gelernt. In der Behandlung der Körperformen ist er seinem Lehrer Rosselli überlegen. Er steht hier unter dem Einflusse des fast gleichaltrigen Filippino Lippi, aber er ist später auch den Lombarden (Lionardo) näher getreten und hat für eine noch mehr realistische Auffassung der malerischen Erscheinung und für die besonderen Aufgaben der Farbe Interesse bekommen. Er scheint, durch Lionardo angeregt, Versuche in der Ölmalerei gemacht zu haben, hat Sinn für tieferen Schmelz, als ihn die

reine Tempera gewöhnlich gibt, und für das Helldunkel, auch malt er gelegentlich breiter, den Ölmalern ähnlich. Diesen selbständigen technischen Sinn hat er also ebenfalls vor Rosselli voraus. Auf dieser Grundlage ist er in einem langen Leben — er starb nach Raffael! — sehr mannigfach tätig gewesen. Er hat mythologische Gegenstände und Novellenbilder mit Figuren in der Landschaft gemalt, wie die andern ältern Florentiner. Ein gutes Beispiel ist das Breitbild in Berlin Nr. 107: Venus und Mars unter Büschen und Blumen ruhend (Abb. 181), womit man ein ähnliches, allerdings noch poetischeres von Sandro Botticelli in London vergleichen möge, wahrscheinlich sein Vorbild. Sodann Szenen aus der heiligen Geschichte und Andachtbilder, die ebenfalls tüchtig sind und manchmal recht originell. Er hat, worauf man immer mehr aufmerksam geworden ist, einen persönlichen Zusatz des Interessanten und Pikanten. Deshalb war er auch in seiner Zeit geachtet und hat Schule gemacht in Nachfolgern, die viel bedeutender sind als er, und untereinander sehr verschieden: Fra Bartolommeo, Albertinelli, Andrea del Sarto und dessen Genossen Franciabigio und Pontormo. Was diese ihm verdanken, ist außer der soliden, alten Technik des vergangenen Jahrhunderts doch gewiß auch der Sinn für den großen Inhalt dieses Jahrhunderts. Wie mannigfaltig er gewirkt hat in der Verbreitung dieser guten Überlieferung, kann vielleicht garnicht hoch genug angeschlagen werden. Bezeichnend ist dafür unter anderem, daß er und auch seine besseren Schüler vielfach auf Holztafeln malten, die man — schon im Anfange des 16. Jahrhunderts — in die Möbel einzufügen pflegte.



Abb. 181. Venus und Mars, von Piero di Cosimo. Berlin.



Abb. 182. Anbetung der Könige (Mittelbild), von Gentile da Fabriano. Florenz, Akademie.

3. Umbrien.

Gentile da Fabriano. Piero de' Franceschi. Luca Signorelli, Pietro Perugino und Pinturicchio. Melozzo da Forli. Die Fresken der Sixtinischen Kapelle.

Aus den Landschaften östlich von Toskana sind drei bedeutende Maler hervorgegangen, die dann auch zu der florentinischen Frührenaissance in Beziehung getreten sind, um zunächst von dort Einflüsse in sich aufzunehmen, darauf aber auch die Kunst selbständig, jeder in einer anderen Richtung, weiterzuführen. Die zwei älteren, Luca Signorelli und Pietro Perugino, sind etwa so alt wie die Florentiner Rosselli, Sandro und Ghirlandajo, und mit diesen zusammen haben sie auch im Anfang der achtziger Jahre an den Fresken der Sixtina in Rom gemalt. Der dritte, Pinturicchio, ist jünger, hat aber als Gehilfe und Schüler Peruginos an diesen Arbeiten ebenfalls teilgenommen. Dann haben sich die drei Umbrer wieder getrennt und haben ihre bedeutendsten Werke später als ihre florentinischen

reine Tempera gewöhnlich gibt, und für das Helldunkel, auch malt er gelegentlich breiter, den Ölmalern ähnlich. Diesen selbständigen technischen Sinn hat er also ebenfalls vor Rosselli voraus. Auf dieser Grundlage ist er in einem langen Leben — er starb nach Raffael! — sehr mannigfach tätig gewesen. Er hat mythologische Gegenstände und Novellenbilder mit Figuren in der Landschaft gemalt, wie die andern ältern Florentiner. Ein gutes Beispiel ist das Breitbild in Berlin Nr. 107: Venus und Mars unter Büschen und Blumen ruhend (Abb. 181), womit man ein ähnliches, allerdings noch poetischeres von Sandro Botticelli in London vergleichen möge, wahrscheinlich sein Vorbild. Sodann Szenen aus der heiligen Geschichte und Andachtbilder, die ebenfalls tüchtig sind und manchmal recht originell. Er hat, worauf man immer mehr aufmerksam geworden ist, einen persönlichen Zusatz des Interessanten und Pikanten. Deshalb war er auch in seiner Zeit geachtet und hat Schule gemacht in Nachfolgern, die viel bedeutender sind als er, und untereinander sehr verschieden: Fra Bartolommeo, Albertinelli, Andrea del Sarto und dessen Genossen Franciabigio und Pontormo. Was diese ihm verdanken, ist außer der soliden, alten Technik des vergangenen Jahrhunderts doch gewiß auch der Sinn für den großen Inhalt dieses Jahrhunderts. Wie mannigfaltig er gewirkt hat in der Verbreitung dieser guten Überlieferung, kann vielleicht garnicht hoch genug angeschlagen werden. Bezeichnend ist dafür unter anderem, daß er und auch seine besseren Schüler vielfach auf Holztafeln malten, die man — schon im Anfange des 16. Jahrhunderts — in die Möbel einzufügen pflegte.



Abb. 181. Venus und Mars, von Piero di Cosimo. Berlin.



Abb. 182. Anbetung der Könige (Mittelbild), von Gentile da Fabriano. Florenz, Akademie.

3. Umbrien.

Gentile da Fabriano. Piero de' Franceschi. Luca Signorelli, Pietro Perugino und Pinturicchio. Melozzo da Forli. Die Fresken der Sixtinischen Kapelle.

Aus den Landschaften östlich von Toskana sind drei bedeutende Maler hervorgegangen, die dann auch zu der florentinischen Frührenaissance in Beziehung getreten sind, um zunächst von dort Einflüsse in sich aufzunehmen, darauf aber auch die Kunst selbständig, jeder in einer anderen Richtung, weiterzuführen. Die zwei älteren, Luca Signorelli und Pietro Perugino, sind etwa so alt wie die Florentiner Rosselli, Sandro und Ghirlandajo, und mit diesen zusammen haben sie auch im Anfang der achtziger Jahre an den Fresken der Sixtina in Rom gemalt. Der dritte, Pinturicchio, ist jünger, hat aber als Gehilfe und Schüler Peruginos an diesen Arbeiten ebenfalls teilgenommen. Dann haben sich die drei Umbrer wieder getrennt und haben ihre bedeutendsten Werke später als ihre florentinischen

Kunstgenossen, und zum teil erst in dem neuen Jahrhundert geschaffen. Bei Perugino zeigt sich aber schon nach den ersten Jahren des Jahrhunderts ein völliger Niedergang, während die anderen zwei bis zuletzt fortschreiten. Signorelli ist unbedingt der größte unter ihnen. Am meisten von dem Geiste der neuen Zeit hat Pinturicchio in sich aufgenommen, oder er ist ihr am weitesten entgegengekommen, obwohl er zehn Jahre früher als die beiden älteren gestorben ist (1513). Über sein Verhältnis zu Perugino mag man einen Augenblick nachdenken. Peruginos Talent ist größer und kräftiger gewesen, seine Leistungen sind aber zum größten Teile lange nicht in dem Maße und im Verhältnis, wie sein Ansehen groß war, bedeutend oder auch nur erfreulich. Er hätte bei größerer Energie viel mehr leisten können. Pinturicchio dagegen war sehr fleißig und ist in seinen Leistungen fast immer angenehm, wenn er auch bei der Nachwelt weniger bekannt und nicht so berühmt geworden ist wie sein Lehrer.

Um ermessen zu können, was Signorelli und Perugino an eignem Wesen mitbrachten, als sie gegen 1480 mit den florentinischen Malern der Frührenaissance in Verbindung kamen, müssen wir etwas höher hinaufgehen zu den Anfängen des Kunstlebens ihrer Heimatlande. Die florentinischen Maler hatten den Vorteil gehabt, daß sie, abgesehen von der Schulung durch ihre Bildhauer seit Ghiberti und Donatello, schon früher im gotischen Zeitalter durch einen so bedeutenden Maler, wie Giotto, und durch seine besseren Schüler auf die Natur und das Charakteristische in ihr hingewiesen worden waren. Eine solche bestimmende Persönlichkeit hatte da gefehlt, wo Signorelli und Perugino aufwuchsen. Wie es in diesen Landstrichen östlich von Toskana niemals zur Bildung eines größeren politischen Gemeinwesens gekommen ist, so verteilte sich auch die Kunstübung auf verschiedene kleine landschaftliche Mittelpunkte, deren Bedeutung im Laufe der Zeit wechselte.

Wir haben zwei Gebiete, die gleichwohl weder durch natürliche Grenzen noch im Verkehr streng voneinander geschieden sind. Von Toskana weiter entfernt nach Südosten hin liegt das umbrische Bergland mit den kleinen Städten Gubbio und Fabriano, wo sich heimische Malerei schon früh entfaltet hat, ehe sie sich in Foligno und Perugia weiter entwickelt zeigt, — und nördlich davon das Grenzland gegen Toskana mit Arezzo und Cortona und den kleinen Städten Borgo San Sepolcro und Città di Castello, wozu noch das weiter dem Meere zu jenseits des Apennins gelegene Urbino gerechnet werden muß. Die Umbrier galten für sinnend und weich, äußeren Eindrücken leicht zugänglich und dem Hange zur Schwärmerei nachgebend.

Ihre nordwestlichen Nachbarn dagegen waren ein kräftigerer, energischer Menschenschlag, gleich den alten Etruskern, auf deren Grenzmarken sie saßen, und den tätigen, scharfen Florentinern ähnlich. Drüben in Umbrien war Pietro Perugino aufgewachsen, hier in Cortona wurde Signorelli geboren. Ihre deutlich unterschiedene Kunstweise hat in der verschiedenen Art ihres Volksstammes die natürlichen Wurzeln.

Zu der Zeit, als in Florenz Giotto die Malerei an der Natur zu erfrischen suchte, malten in Gubbio oder Fabriano fleißige Illuminatoren selbstgenügsam ihre bunten kleinen Bilder in die frommen Bücher, mit hübschen Farben und zierlich in den Formen, mit mildem, innigem Ausdruck auf den Gesichtern der Heiligen, wie wir ihn von den Bildern der alten Sienesen her kennen, — aber unbekümmert um die Ansprüche eines Beschauers, der darin etwas vom wirklichen Leben hätte suchen wollen. Diese Künstler hatten nicht nur in den Bergen ihrer Heimat großen Ruhm, auch auswärts wurden ihre Miniaturen geschätzt. Aber eine wirkliche Historienmalerei konnte aus dieser zarten und schlichten Schilderung weicher Stimmungen nicht hervorgehen. Das sieht man an dem umbrischen Maler, der zuerst mit dem Kunstleben des übrigen Italiens in Berührung gekommen ist, Gentile da Fabriano. Er hatte seit 1414 für einen Malatesta in Brescia eine Kapelle ausgemalt, später war er dann als ein schon berühmter Mann nach Florenz gekommen, wo er 1421 in die Akademie von S. Luca aufgenommen, 1422 bei den Ärzten und Apothekern eingeschrieben wurde. Dort malte er 1423 seine berühmte „Anbetung der Könige“ (Fig. 182; S. 120. 290) und schon 1428, gleichzeitig also mit Masaccio, ist er in Rom gestorben. Er hat das Andachtbild der Umbrier verfeinert und einen ruhigen Vorgang wie die Anbetung auf jenem Altarwerke weiß er mit vielen zarten und sinnigen kleinen Zutaten auszustatten, die uns anmuten wie der Zauber eines hübschen Märchens. Aber es ist nichts von seiner heimatlichen Kunst grundverschiedenes, es ist nicht die Kraft und die sprudelnde Erzählung darin wie bei den florentinischen Bildhauern und Malern um dieselbe Zeit, und auch äußerlich arbeitet er auf seinen großen Tafeln mit Goldschmuck und plastisch aufgetragenem Zierat weiter, wie die Miniaturisten, und als wollte die Farbe gar keinen naturgleichen Eindruck wiedergeben. Masaccio, der damals in der Brancaccikapelle malte, existierte für ihn nicht, soweit wir nach jenem Hauptwerke Gentiles urteilen dürfen; bei Masolino hat uns manches an ihn erinnert (S. 224). Man möchte meinen, daß er den Florentinern mehr verdankte, als sie von ihm hätten lernen können. Allerdings hatte er schon

ehe er nach Florenz kam, in Venedig im Dogenpalast Fresken ausgeführt zur größten Zufriedenheit des Rates, aber in Venedig stand die Malerei im Anfange des 15. Jahrhunderts sehr tief. Was man dort an ihm schätzte und was den jungen Jacopo Bellini zu ihm zog und veranlaßte, ihm nach Florenz zu folgen, das konnte allein schon die solide und zugleich in der Wirkung prächtige Technik seiner Bilder sein. Denn in der Naturbeobachtung und in dem Ausdrucke des Wesentlichen ist Jacopo ihm schon wenige Jahre später (in seinem Skizzenbuche, seit 1430) überlegen. Und wenn Michelangelo in bezug auf Gentiles spätestes Werk, die nun untergegangenen Fresken in Rom, meinte, er hätte die Gentilezza seines Vornamens daran bewiesen, so ist das eine Freundlichkeit, wie sie ein Großer dem zu spenden pflegt, dessen Schatten niemals mehr seinen Weg kreuzen können. Will man die Malerei der Umbrer richtig schätzen, so muß man Gentile mit Fra Angelico vergleichen. Dieser kam zwar erst nach Gentiles Tode hinab nach Florenz (S. 120), aber vorher, als Fra Angelico noch in Fiesole oder in Umbrien war, haben sie einander sicherlich wenigstens durch ihre Werke berührt. Fra Angelico ist nicht nur in seiner Art malerischer, sondern auch trotz der Weichheit kräftiger im Erfassen des Tatsächlichen; er ist eben doch der Florentiner gegenüber dem Umbrier!

Im folgenden Menschenalter haben wir in Foligno eine mehr auf die Wirklichkeit der Dinge hinstrebende Schule, deren Hauptmeister ein Niccolò (von Vasari irrtümlich Alunno genannt, d. h. Zögling, es hätte eigentlich vollständig lauten sollen: Zögling von Foligno) war. Seine Bilder beginnen 1458, sie werden seit 1466 zahlreicher und reicher bis gegen 1500. Früher nahm man an, daß er sich unter dem Einfluß von sienesischen Malern entwickelt hätte, jetzt denkt man richtiger an Benozzo Gozzoli, der seit 1449 jahrelang in dem Städtchen Montefalco gemalt hatte. Seine Kunstweise sagte dem umbrischen Naturell zu und wurde darum leicht aufgenommen, aber um so weniger konnte sie einen Anstoß zu etwas neuem geben. Und so ist nicht von hier aus, sondern erst über Perugia die umbrische Kunst zu der florentinischen Frührenaissance hinübergeleitet worden.

Perugia war sowohl als Gemeinwesen, wie als städtische Bauanlage etwas anderes als die übrigen umbrischen Städte. Hoch und prächtig gelegen, gewährt die Stadt von ihrem Corso aus eine das ganze Land bis an die letzten, umschließenden Berge wahrhaft beherrschende Aussicht. Dort an der alten Via dei Nobili liegen die stolzen mittelalterlichen Paläste und der Brunnen Giovanni Pisanos (S. 31). Die Stadt war guelfisch und stand

dem Namen nach unter päpstlicher Botmäßigkeit. Aber in der Tat regierten die großen Geschlechter, die Oddi und die Baglioni, deren Glieder sich nach der Mitte des Jahrhunderts auf gräßliche Weise bekämpften. — Es gab in Perugia lokale Maler so gut wie in Foligno. Man tat auch von Gemeindewegen sogar etwas dafür. Schon 1439 hatte man aus Florenz den Domenico Veneziano berufen, einen Realisten aus der Zeit unmittelbar nach



Abb. 183. Madonna mit Heiligen, von Domenico Veneziano. Florenz, Uffizien Nr. 1305.

Masaccio, über den wir nicht viel sicheres wissen († 1461). Die an sich unglaubliche Geschichte bei Vasari, wonach ihm Andrea del Castagno († 1457) das Geheimnis der Ölmalerei entlockt und ihn dann, um keinen Konkurrenten in der Kunst zu haben, erschlagen hätte, beweist nur, daß man Domenico unter die, die auch technisch etwas bedeuteten, gerechnet hat, aber eine mit seinem Namen bezeichnete thronende Madonna mit vier stehenden Heiligen in einer dreiteiligen Architektur, von eigentümlich strengem Ausdruck und weißlich leuchtenden Farben (Uffizien; Abb. 183), jetzt stark verputzt,

ehe er nach Florenz kam, in Venedig im Dogenpalast Fresken ausgeführt zur größten Zufriedenheit des Rates, aber in Venedig stand die Malerei im Anfange des 15. Jahrhunderts sehr tief. Was man dort an ihm schätzte und was den jungen Jacopo Bellini zu ihm zog und veranlaßte, ihm nach Florenz zu folgen, das konnte allein schon die solide und zugleich in der Wirkung prächtige Technik seiner Bilder sein. Denn in der Naturbeobachtung und in dem Ausdrucke des Wesentlichen ist Jacopo ihm schon wenige Jahre später (in seinem Skizzenbuche, seit 1430) überlegen. Und wenn Michelangelo in bezug auf Gentiles spätestes Werk, die nun untergegangenen Fresken in Rom, meinte, er hätte die Gentilezza seines Vornamens daran bewiesen, so ist das eine Freundlichkeit, wie sie ein Großer dem zu spenden pflegt, dessen Schatten niemals mehr seinen Weg kreuzen können. Will man die Malerei der Umbrer richtig schätzen, so muß man Gentile mit Fra Angelico vergleichen. Dieser kam zwar erst nach Gentiles Tode hinab nach Florenz (S. 120), aber vorher, als Fra Angelico noch in Fiesole oder in Umbrien war, haben sie einander sicherlich wenigstens durch ihre Werke berührt. Fra Angelico ist nicht nur in seiner Art malerischer, sondern auch trotz der Weichheit kräftiger im Erfassen des Tatsächlichen; er ist eben doch der Florentiner gegenüber dem Umbrier!

Im folgenden Menschenalter haben wir in Foligno eine mehr auf die Wirklichkeit der Dinge hinstrebende Schule, deren Hauptmeister ein Niccolò (von Vasari irrtümlich Alunno genannt, d. h. Zögling, es hätte eigentlich vollständig lauten sollen: Zögling von Foligno) war. Seine Bilder beginnen 1458, sie werden seit 1466 zahlreicher und reicher bis gegen 1500. Früher nahm man an, daß er sich unter dem Einfluß von sienesischen Malern entwickelt hätte, jetzt denkt man richtiger an Benozzo Gozzoli, der seit 1449 jahrelang in dem Städtchen Montefalco gemalt hatte. Seine Kunstweise sagte dem umbrischen Naturell zu und wurde darum leicht aufgenommen, aber um so weniger konnte sie einen Anstoß zu etwas neuem geben. Und so ist nicht von hier aus, sondern erst über Perugia die umbrische Kunst zu der florentinischen Frührenaissance hinübergeleitet worden.

Perugia war sowohl als Gemeinwesen, wie als städtische Bauanlage etwas anderes als die übrigen umbrischen Städte. Hoch und prächtig gelegen, gewährt die Stadt von ihrem Corso aus eine das ganze Land bis an die letzten, umschließenden Berge wahrhaft beherrschende Aussicht. Dort an der alten Via dei Nobili liegen die stolzen mittelalterlichen Paläste und der Brunnen Giovanni Pisanos (S. 31). Die Stadt war guelfisch und stand

dem Namen nach unter päpstlicher Botmäßigkeit. Aber in der Tat regierten die großen Geschlechter, die Oddi und die Baglioni, deren Glieder sich nach der Mitte des Jahrhunderts auf gräßliche Weise bekämpften. — Es gab in Perugia lokale Maler so gut wie in Foligno. Man tat auch von Gemeindewegen sogar etwas dafür. Schon 1439 hatte man aus Florenz den Domenico Veneziano berufen, einen Realisten aus der Zeit unmittelbar nach



Abb. 183. Madonna mit Heiligen, von Domenico Veneziano. Florenz, Uffizien Nr. 1305.

Masaccio, über den wir nicht viel sicheres wissen († 1461). Die an sich unglaubliche Geschichte bei Vasari, wonach ihm Andrea del Castagno († 1457) das Geheimnis der Ölmalerei entlockt und ihn dann, um keinen Konkurrenten in der Kunst zu haben, erschlagen hätte, beweist nur, daß man Domenico unter die, die auch technisch etwas bedeuteten, gerechnet hat, aber eine mit seinem Namen bezeichnete thronende Madonna mit vier stehenden Heiligen in einer dreiteiligen Architektur, von eigentümlich strengem Ausdruck und weißlich leuchtenden Farben (Uffizien; Abb. 183), jetzt stark verputzt,

bleibt doch in ihrer ganzen Erscheinung hinter dem hohen Ruhm ihres Urhebers zurück.

Domenico gewann einen Schüler, der alle bisher erwähnten Umbrier übertreffen sollte und der zu einem technischen Neuerer in der Malerei geworden ist: Piero dei Franceschi (della Francesca) aus Borgo San Sepolcro, einem Städtchen bei Arezzo, wohl schon vor 1420 geboren und gestorben, wie wir bestimmt wissen, 1492. Den „König der Maler", monarca della pittura, nannte ihn sein Schüler Luca Pacioli, der später als Professor an



Abb. 184. Adams Tod (Teilstück), von Piero dei Franceschi. Arezzo, S. Francesco.

der Universität von Perugia und in Mailand Mathematik und Perspektive lehrte. Pieros bedeutendstes Werk ist ein Freskencyklus im Chor von S. Francesco in Arezzo, die „Geschichte des heiligen Kreuzes", woraus zwei Bilder besonders hervortreten, in der einen Lünette Adams Tod (Abb. 184) wegen seiner nackten Körper und plastisch durchgebildeten Formen, und darunter auf derselben Seite, die „Königin von Saba vor Salomos Palast", mit ihrem Gefolge prächtig gekleideter Frauen samt den die Pferde haltenden Männern, als bedeutendes Kostümstück. — Piero ist zunächst ein Theoretiker

von selbständigen Gedanken. Nachdem kurz vorher Brunelleschi, von der Architektur ausgehend, das Verhältnis von Grundriß und Aufriß veranschaulicht hatte, und Alberti das Quadratnetz beim Zeichnen zu gebrauchen und den Storchschnabel zur Übertragung der Gegenstände in einen veränderten Maßstab anzuwenden gelehrt hatte, behandelte Piero die Lehre vom Fluchtpunkt und andere Seiten der malerischen Perspektive und stellte vor allem durch kühne Versuche das Element der Farbe in den Dienst dieser Aufgabe einer beinahe täuschenden Veranschaulichung der körperlichen Erscheinung. Seine Technik hat nicht den emailartigen Schmelz der Ölmalerei, sondern sie arbeitet noch mit den Mitteln der alten Tempera (einmal wird ein Fahnenbild in Öl erwähnt, 1467). Die Farben folgen in ihrer Abtönung den Linien, die die Gegenstände vom Vordergrunde aus in die Tiefe des Bildgrundes hineinführen, verschieben und verändern, so daß die entfernteren Teile allmählich aus der kräftigen Lokalfarbe durch gebrochene Töne in den weißgrauen Schleier der Luft, durch den sie gesehen werden sollen, übergehen. Er verfolgt also mit Bewußtsein die Wirkungen unserer heutigen Hellmalerei. Dazu kommt noch bei ihm das anatomische Studium des Nackten. Die florentinischen Bildhauer Donatello und vielleicht auch Verrocchio waren ihm darin vorangegangen, aber als Bildhauer, — Andrea del Castagno und später Verrocchio und die beiden Pollajuoli behandelten die bloße Körperform als selbständigen Bestandteil eines Bildes in Lebensgröße auch als Maler, aber noch ohne diese eminent malerische Wirkung einer naturgleichen Erscheinung, die von Piero durch eine Art von Helldunkel, durch grelle Lichter und Schlagschatten hervorgebracht wird. Die technischen Mittel werden von Piero mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit angewendet, so daß der tiefere geistige Gehalt hinter einem gewaltigen Sinneseindruck zu verschwinden scheint. Für zarte, weiche Stimmung bleibt kein Raum; dafür stehen aber die Figuren in der Luft, als sähen wir sie mit unseren Augen vor uns in der wirklichen Atmosphäre, und an Formen, Stellungen, Gesichtsausdruck sind sie von der gleichen Herbigkeit, wie sie unsere heutigen Impressionisten wieder anstreben.

Bedeutendes, wenn es neu ist, kommt oft einseitig zum Vorschein. In dem ganzen geistigen Gehalt, in der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Schönheit, vollends in der tiefer liegenden Schönheit, die durch Beseelung des Einzelnen ausgedrückt werden kann, darf man Piero nicht mit den gleichzeitigen Historienmalern in Florenz, einem Filippo Lippi oder Ghirlandajo, vergleichen. Auf seinen Bildern liegen, möchte man sagen, lauter einzelne

bleibt doch in ihrer ganzen Erscheinung hinter dem hohen Ruhm ihres Urhebers zurück.

Domenico gewann einen Schüler, der alle bisher erwähnten Umbrier übertreffen sollte und der zu einem technischen Neuerer in der Malerei geworden ist: Piero dei Franceschi (della Francesca) aus Borgo San Sepolcro, einem Städtchen bei Arezzo, wohl schon vor 1420 geboren und gestorben, wie wir bestimmt wissen, 1492. Den „König der Maler", monarca della pittura, nannte ihn sein Schüler Luca Pacioli, der später als Professor an



Abb. 184. Adams Tod (Teilstück), von Piero dei Franceschi. Arezzo, S. Francesco.

der Universität von Perugia und in Mailand Mathematik und Perspektive lehrte. Pieros bedeutendstes Werk ist ein Freskencyklus im Chor von S. Francesco in Arezzo, die „Geschichte des heiligen Kreuzes", woraus zwei Bilder besonders hervortreten, in der einen Lünette Adams Tod (Abb. 184) wegen seiner nackten Körper und plastisch durchgebildeten Formen, und darunter auf derselben Seite, die „Königin von Saba vor Salomos Palast", mit ihrem Gefolge prächtig gekleideter Frauen samt den die Pferde haltenden Männern, als bedeutendes Kostümstück. — Piero ist zunächst ein Theoretiker

von selbständigen Gedanken. Nachdem kurz vorher Brunelleschi, von der Architektur ausgehend, das Verhältnis von Grundriß und Aufriß veranschaulicht hatte, und Alberti das Quadratnetz beim Zeichnen zu gebrauchen und den Storchschnabel zur Übertragung der Gegenstände in einen veränderten Maßstab anzuwenden gelehrt hatte, behandelte Piero die Lehre vom Fluchtpunkt und andere Seiten der malerischen Perspektive und stellte vor allem durch kühne Versuche das Element der Farbe in den Dienst dieser Aufgabe einer beinahe täuschenden Veranschaulichung der körperlichen Erscheinung. Seine Technik hat nicht den emailartigen Schmelz der Ölmalerei, sondern sie arbeitet noch mit den Mitteln der alten Tempera (einmal wird ein Fahnenbild in Öl erwähnt, 1467). Die Farben folgen in ihrer Abtönung den Linien, die die Gegenstände vom Vordergrunde aus in die Tiefe des Bildgrundes hineinführen, verschieben und verändern, so daß die entfernteren Teile allmählich aus der kräftigen Lokalfarbe durch gebrochene Töne in den weißgrauen Schleier der Luft, durch den sie gesehen werden sollen, übergehen. Er verfolgt also mit Bewußtsein die Wirkungen unserer heutigen Hellmalerei. Dazu kommt noch bei ihm das anatomische Studium des Nackten. Die florentinischen Bildhauer Donatello und vielleicht auch Verrocchio waren ihm darin vorangegangen, aber als Bildhauer, — Andrea del Castagno und später Verrocchio und die beiden Pollajuoli behandelten die bloße Körperform als selbständigen Bestandteil eines Bildes in Lebensgröße auch als Maler, aber noch ohne diese eminent malerische Wirkung einer naturgleichen Erscheinung, die von Piero durch eine Art von Helldunkel, durch grelle Lichter und Schlagschatten hervorgebracht wird. Die technischen Mittel werden von Piero mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit angewendet, so daß der tiefere geistige Gehalt hinter einem gewaltigen Sinneseindruck zu verschwinden scheint. Für zarte, weiche Stimmung bleibt kein Raum; dafür stehen aber die Figuren in der Luft, als sähen wir sie mit unseren Augen vor uns in der wirklichen Atmosphäre, und an Formen, Stellungen, Gesichtsausdruck sind sie von der gleichen Herbigkeit, wie sie unsere heutigen Impressionisten wieder anstreben.

Bedeutendes, wenn es neu ist, kommt oft einseitig zum Vorschein. In dem ganzen geistigen Gehalt, in der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Schönheit, vollends in der tiefer liegenden Schönheit, die durch Beseelung des Einzelnen ausgedrückt werden kann, darf man Piero nicht mit den gleichzeitigen Historienmalern in Florenz, einem Filippo Lippi oder Ghirlandajo, vergleichen. Auf seinen Bildern liegen, möchte man sagen, lauter einzelne

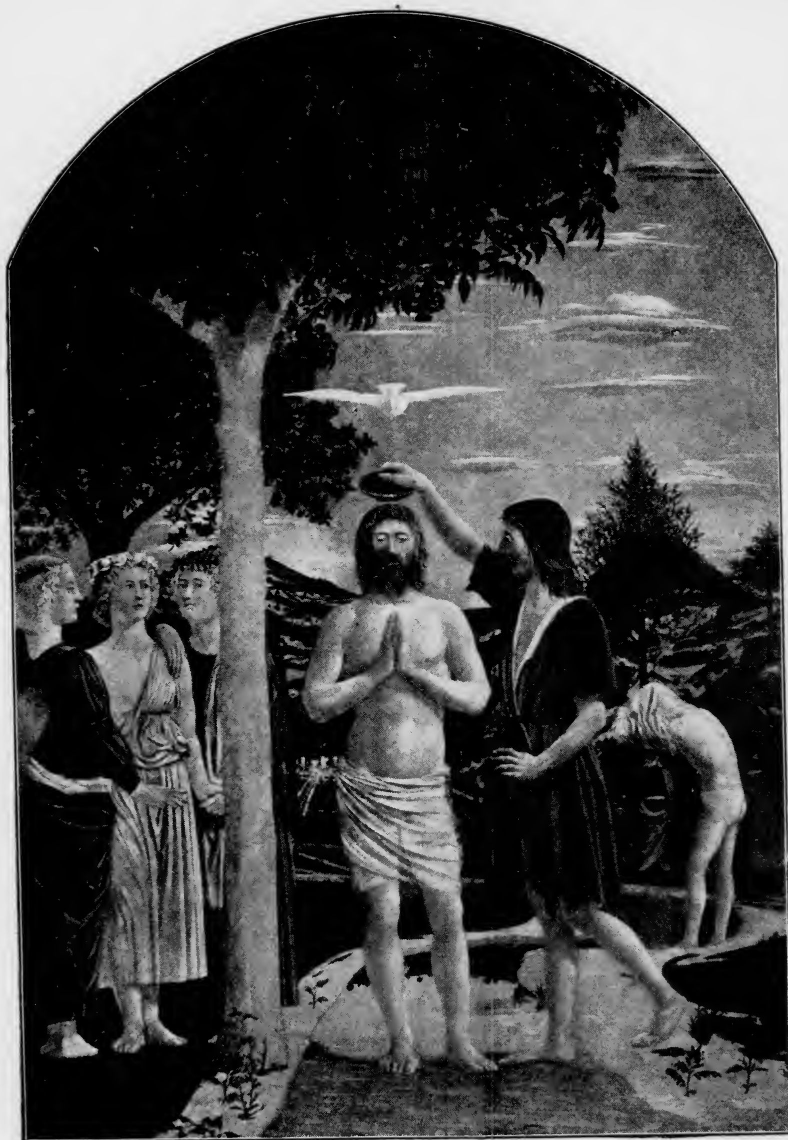


Abb. 185. Taufe Christi, von Piero dei Franceschi. London.

Probleme, geistreich behandelt, vor. Darum wirken sie einseitig, wenn auch noch so bedeutend: so der sterbende Adam, die bewegte Klagefrau, der nackte auf den Stock gelehnte Mann, von hinten gesehen (Abb. 184), so auch der Jesus taufende Johannes mit der genrehaften Nebenfigur eines Jungen, der sich das Hemd über den Kopf zu ziehen im Begriff ist (London, aus Borgo San Sepolcro; Abb. 185), oder eine Gruppe von fünf gleichmäßig aufrecht gestellten erwachsenen Engeln, musizierend und singend auf einer „Geburt Christi“ (London, aus Borgo San Sepolcro, unvollendet; Abb. 186). Er wiederholt öfter dasselbe Modell, aber daß wir überhaupt den Eindruck von lauter Bildnissen haben, gibt uns das Gefühl des unmittelbarsten Lebens. In dieser frappanten Betonung des Einzelnen, im Malen des Nackten, im Ausdrücken einer Bewegung war Piero der erste Maler seiner Zeit. Im einzelnen bleibt, z. B. den Florentinern gegenüber, das Prioritätsverhältnis ungewiß. Pieros wichtigste Bilder sind nicht datiert, der Freskenzyklus in Arezzo gehört jedenfalls in seine mittlere Zeit. Was seine geschichtliche Aufgabe war, welche Lücke er auszufüllen hatte in der Entwickelungsgeschichte der Kunstformen, sieht man an Luca Signorelli, zu dem wir nunmehr übergehen.



Abb. 186. Engelgruppe aus der Geburt Christi, von Piero dei Franceschi. London.

Signorellis Persönlichkeit ist einfach, und seine Laufbahn liegt klar vor unseren Augen. Er verbrachte den größten Teil seines Lebens (1441—1523) und er starb auch in der Stadt seiner Geburt, dem kleinen Cortona auf der Grenze zwischen Toskana und Umbrien. Dort fühlte er sich glücklich, er kehrte darum immer wieder nach allen seinen Kunstreisen und längeren Aufenthalten in Florenz, Siena oder Rom in die behagliche Landstadt zurück, wo er unter seinen Mitbürgern geachtet und beliebt, sogar an mäßigem Wohlleben und hübschen Kleidern Freude fand. Da nun sein Beruf ihm

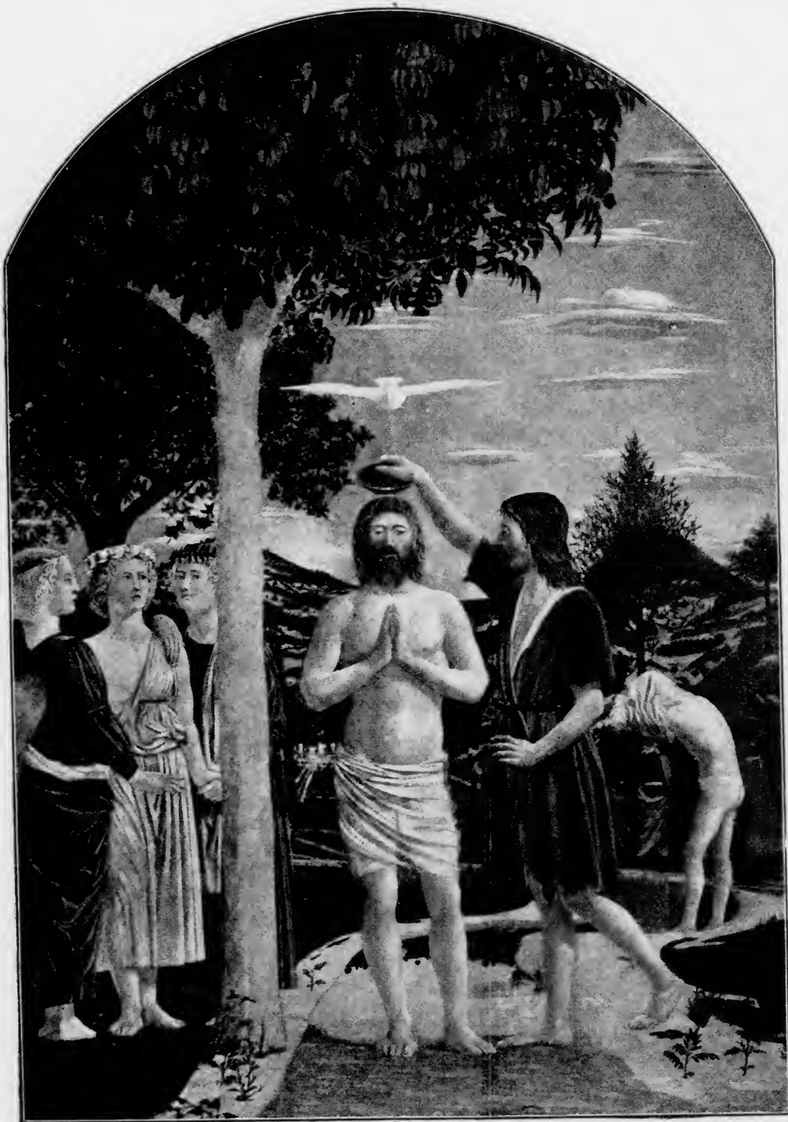


Abb. 185. Taufe Christi, von Piero dei Franceschi. London.

Probleme, geistreich behandelt, vor. Darum wirken sie einseitig, wenn auch noch so bedeutend: so der sterbende Adam, die bewegte Klagefrau, der nackte auf den Stock gelehnte Mann, von hinten gesehen (Abb. 184), so auch der Jesus taufende Johannes mit der genrehaften Nebenfigur eines Jungen, der sich das Hemd über den Kopf zu ziehen im Begriff ist (London, aus Borgo San Sepolcro; Abb. 185), oder eine Gruppe von fünf gleichmäßig aufrecht gestellten erwachsenen Engeln, musizierend und singend auf einer „Geburt Christi" (London, aus Borgo San Sepolcro, unvollendet; Abb. 186). Er wiederholt öfter dasselbe Modell, aber daß wir überhaupt den Eindruck von lauter Bildnissen haben, gibt uns das Gefühl des unmittelbarsten Lebens. In dieser frappanten Betonung des Einzelnen, im Malen des Nackten, im Ausdrücken einer Bewegung war Piero der erste Maler seiner Zeit. Im einzelnen bleibt, z. B. den Florentinern gegenüber, das Prioritätsverhältnis ungewiß. Pieros wichtigste Bilder sind nicht datiert, der Freskenzyklus in Arezzo gehört jedenfalls in seine mittlere Zeit. Was seine geschichtliche Aufgabe war, welche Lücke er auszufüllen hatte in der Entwickelungsgeschichte der Kunstformen, sieht man an Luca Signorelli, zu dem wir nunmehr übergehen.



Abb. 186. Engelgruppe aus der Geburt Christi, von Piero dei Franceschi. London.

Signorellis Persönlichkeit ist einfach, und seine Laufbahn liegt klar vor unseren Augen. Er verbrachte den größten Teil seines Lebens (1441—1523) und er starb auch in der Stadt seiner Geburt, dem kleinen Cortona auf der Grenze zwischen Toskana und Umbrien. Dort fühlte er sich glücklich, er kehrte darum immer wieder nach allen seinen Kunstreisen und längeren Aufenthalten in Florenz, Siena oder Rom in die behagliche Landstadt zurück, wo er unter seinen Mitbürgern geachtet und beliebt, sogar an mäßigem Wohlleben und hübschen Kleidern Freude fand. Da nun sein Beruf ihm

über alles ging, und er in seinem Fleiße auch Erfolge sah, so darf er wohl zu den glücklichsten, harmonischsten Menschen unter den Künstlern gerechnet werden, wenn ihm auch das Leben an äußern Gütern und vielleicht auch an Künstlerruhm nicht so viel eingetragen hat wie manchem anderen, der es weniger verdiente. Seine Entwickelung verläuft ungestört, ohne Abwege. Aber sie vollzieht sich langsam, wie es bei Menschen, die für ihren Beruf viel arbeiten müssen, leicht der Fall ist. Seine größten Leistungen, die Fresken von Orvieto oder die „Schule des Pan" (Berlin) hat er hervorgebracht, als er fast sechzig Jahre alt war. So fand er auch noch in seinem höchsten Alter, als schon Raffael und Fra Bartolommeo blühten, die Kraft, in dem feierlichen Andachtbilde mit schicklich bekleideten Figuren, das eigentlich nie recht seine Sache gewesen war, von den jungen Meistern zu lernen und mit ihnen auf seine Weise Schritt zu halten. Sein Lieblingsfeld ist das Fresko und die historische Schilderung, wenn er dabei kräftige Bewegungen und nackte Körper, oder wenigstens Menschen in einer Tracht zeigen kann, die den Bau und den Gebrauch der Glieder frei läßt. Dafür fand er den geeigneten Lehrmeister in Piero dei Franceschi, als dieser in Arezzo beschäftigt war (S. 302). Bei ihm ist er lange geblieben, jedenfalls bis in den Anfang der siebziger Jahre, und er hat dann dort und in den anderen kleinen Städten der Umgegend selbständig Fresken und Tafelbilder gemalt. Bald darauf wurde er nach Rom berufen, wo ihm eines der für Sixtus IV. gemalten Freskobilder (S. 253) angehört. Hier können wir ihn mit den Florentinern vergleichen, und er steht, wie wir bald sehen werden, wahrlich nicht hinter ihnen zurück.

Jetzt war er etwas über vierzig Jahre alt, und rückwärts von diesem Punkte seines Lebens aus — bald nach 1480 — lassen sich die einzelnen Abschnitte am besten übersehen, in denen er bedeutendere Einflüsse erfahren haben kann. In Florenz vertraten Verrocchio und die Pollajuoli eine Richtung, die der seinen sehr verwandt war; auch Sandro und Ghirlandajo, mit denen er dann in Rom zusammentraf, mußten ihm zusagen. Er wird jedenfalls vorher, etwa von Arezzo aus, in Florenz gewesen sein, denn nicht nur das römische Fresko, sondern auch früher entstandene Bilder haben viel florentinisches an sich. Wenn in der Kraft des Einzelnen, in der nackten Form und in dem gewaltigen Ausdruck des Affekts Signorelli es mit allen aufnehmen konnte, so mußte er doch die große, vornehme Haltung und namentlich die Komposition noch lernen in diesem Kreise recht verschiedener, durch das anregende Leben der reichen Stadt zusammengehaltner Künstler. Es bedurfte für den Schüler Pieros zu dem Charakteristischen noch eines Zusatzes von höherer Haltung oder Schönheit, und den konnten um diese Zeit nur die Florentiner geben. Im einzelnen begegnet man auf Signorellis Bildern Motiven von Sandro, aber auch wohl einer Stellung, einer Haltung, einer Art der Kleidung, die man zuerst bei Ghirlandajo gefunden zu haben meint. Sandro mit seiner nervösen Art hat gewiß sehr vielfach angeregt. Übrigens ist festzuhalten, daß manches davon gemeinsames Gut ist, daß auch Signorelli schon, ehe er in Rom war, zu diesem Gemeinsamen manches geben konnte, und daß Ghirlandajos Höhepunkt (die Fresken der Maria Novella) fast zehn Jahre später fällt! — Zu Perugino und den anderen umbrischen Malern hatte Signorelli ebenfalls nicht weit von Cortona aus oder von Arezzo. Hier hatte, nach Vasari, sogar Perugino eine Zeitlang bei Piero dei Franceschi gelernt. Die Nachricht ist glaublich, denn Perugino legt früh Wert auf eine studierte Rundung der Figuren, und er liebt es besonders, imposante Gebäude auf seinen Bildern zu geben: für beides konnte ihm der berühmte Techniker nützen. Konnte aber auch umgekehrt Signorelli von Perugino oder dem jüngeren Pinturicchio lernen? Signorelli hat in seiner mittleren Zeit bisweilen einen meist jugendlichen männlichen Typus mit geneigtem Kopf und niedergeschlagenen Augenlidern, der sehr an Perugino erinnert. Von da aus kann man auch sonst bei ihm etwas weicheres, was mehr in der Art der Umbrer liegt, finden, und was man bei Piero de' Franceschi vergebens suchen würde. Man trifft es namentlich an den ruhigen Figuren seiner Tafelbilder. Ein frühes Beispiel dafür ist die Madonna zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel oben und zwei Kirchenvätern unten, in der Akademie zu Florenz (höchst unbeholfen in der Komposition, die immer seine schwächste Seite geblieben ist). Bei seinem Fresko in Rom werden wir auf das Umbrische zurückkommen. Später verschwindet es. Die Fresken in Orvieto stehen sowohl in ihren kräftigen wie in den zarteren Bestandteilen durchaus den Florentinern nahe.

Zu dieser größten Aufgabe seines Lebens wurde er erst in seinem Alter berufen (1499). Die Gewölbekappen der Madonnenkapelle im Dom von Orvieto hatte Fra Angelico vor fünfzig Jahren auszumalen begonnen (S. 126), dann war die Arbeit liegen geblieben. Signorelli mit seinem völlig anderen Kunstcharakter hat das Unvollendete an der Altarwand und an der Decke so im Einklange mit dem ursprünglich Beabsichtigten fortgesetzt, wie man es nur erwarten konnte. Unten an den Wänden zu beiden Seiten des Altars gab er dann etwas neues, einen voll-

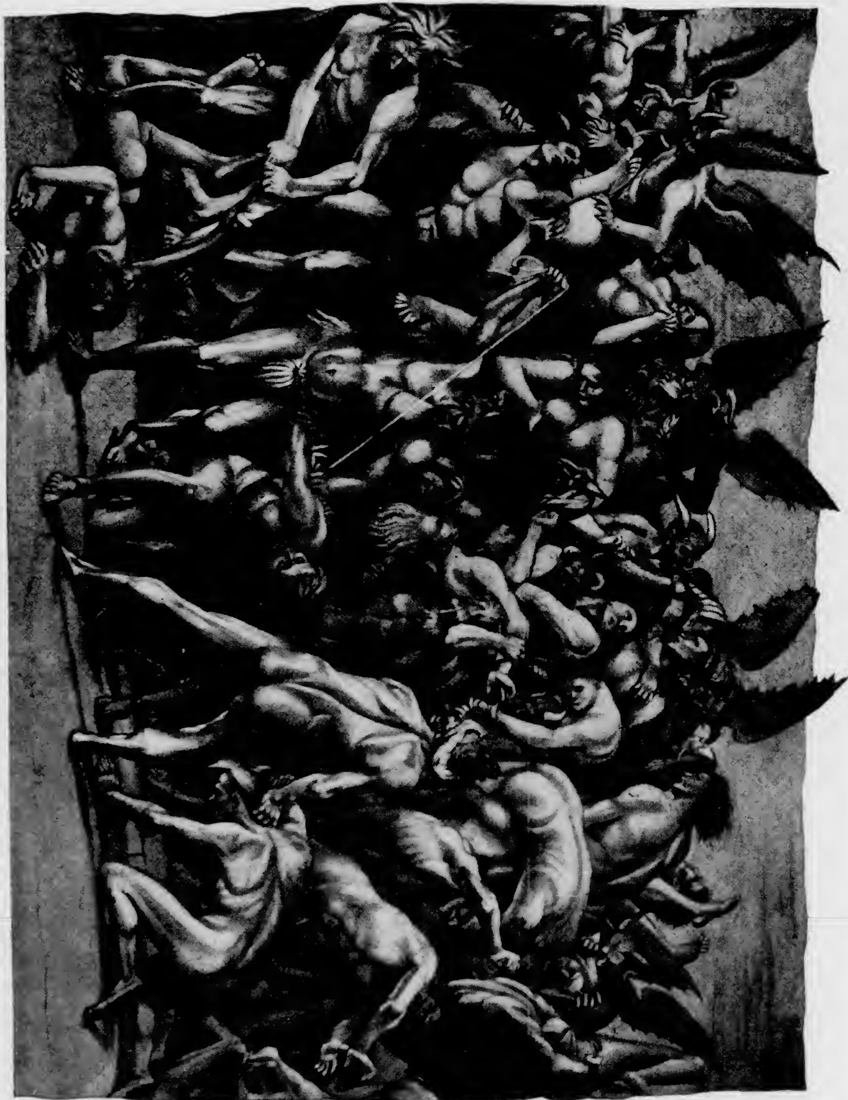


Abb. 187. Strafe der Verdammten (Teilstück), von Signorelli. Orvieto, Dom.



Abb. 188. Chor der Seligen (Teilstück), von Signorelli. Orvieto, Dom.

ständigen Cyklus der letzten Dinge in vier kleineren, schmalen und vier mächtigen, breiten Bildern: 1. Predigt und Antichrist. 2. Sturz der Verdammten. 3. Auferstehung des Fleisches. 4. Chor der Seligen. In diesen

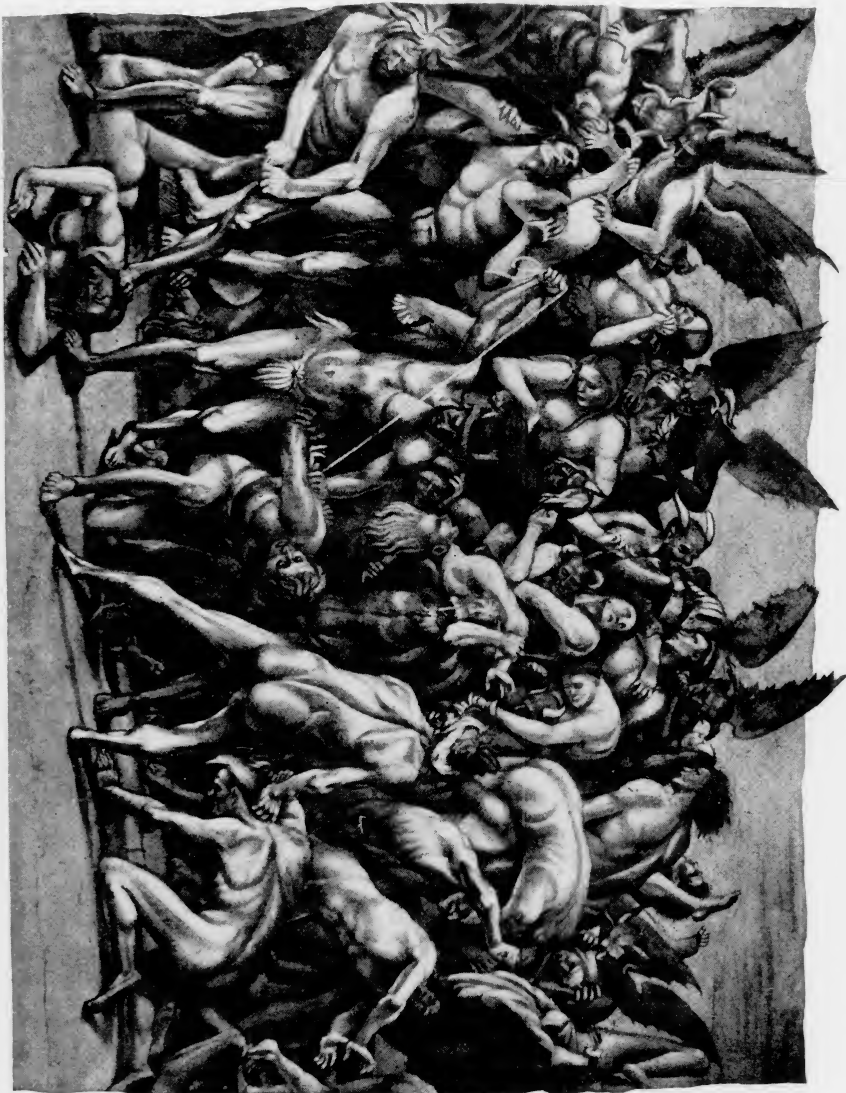


Abb. 187. Strafe der Verdammten (Teilstück), von Signorelli. Orvieto, Dom.



Abb. 188. Chor der Seligen (Teilstück), von Signorelli. Orvieto, Dom.

ständigen Cyklus der letzten Dinge in vier kleineren, schmalen und vier mächtigen, breiten Bildern: 1. Predigt und Antichrist. 2. Sturz der Verdammten. 3. Auferstehung des Fleisches. 4. Chor der Seligen. In diesen

Bildern ist die frühere Allegorie überwunden. Nur einmal ist (1) etwas davon für den Verstand in dem allgemeinen Aufbau zurückgeblieben, aber dabei sind doch schon das körperliche Leben und Gruppen kräftiger Gestalten mit enganliegenden Kleidern die Hauptsache. Im übrigen herrscht das Nackte in jeder Abstufung des Alters und des physischen Unterschiedes, in jeder Stellung und in solcher Häufung, wie niemals bisher, und hier zum erstenmale durch die Masse wirkend (Abb. 187). Denn die älteren Höllenbilder machen überhaupt keine Wirkung. Signorellis Fresken sind das letzte und, auf die Form angesehen, höchste Ergebnis aus den Studien der florentinischen Maler-Bildhauer und Pieros de' Franceschi am Schluß der Frührenaissance. Der Körper ist als selbständige Erscheinung gegeben, jede Bewegung als Problem für sich gefaßt. Das Knochengerüste gibt den Grund, darüber liegen die Muskeln bloß, wie in der Anatomie. Die Phantasie des Künstlers arbeitet nur mit diesen äußeren, anatomischen Mitteln, wenn er die Toten auferstehen, die Gerippe allmählich sich beleben läßt (3). Alles Überirdische ist ferngehalten, auch jeder Zug des Sinnenden, das Menschlich-Beschauliche, vollends das Sentimentale fehlt. Wo geistiger Ausdruck aus dem Körperlichen hervordringt, da sind es die stärksten Affekte grausamer Peiniger oder angsterfüllter Opfer. Für den sanften Ausdruck einer innigen Empfindung, eines höheren, seligen Genießens hat Signorelli kein Organ. Seine Engel, die musizieren und die Seligen krönen (4), sind nur von einer allgemeinen Schönheit (Abb. 188). Daran sieht man die Grenzen seines Könnens.

Jeder wird bei diesen Bildern unwillkürlich an Michelangelo erinnert. Michelangelo ist bei seinen Fresken in der Sixtina von seinem Vorgänger angeregt worden, und dieser selbst hat noch in seiner letzten Lebenszeit einen Teil des Werkes seines größeren Nachfolgers sehen können, — allerdings nur die Decke, nicht das „Jüngste Gericht“, — nämlich 1517, wo er zum letztenmale nach Rom kam als Gesandter seiner Heimatstadt. Vorher, im Jahre 1508, war er von Julius II. berufen worden, um mit Pietro Perugino, Pinturicchio und Sodoma in den Stanzen zu malen, aber er sowohl wie seine Genossen mußten bald hinter den jungen Raffael zurücktreten. Fast ein Menschenalter war damals verflossen, seit Signorelli einst mit den Florentinern in der Sixtina gearbeitet hatte. Seine Zeit war vorüber, aber er arbeitete ohne Neid und Harm an kleinen Aufgaben ruhig weiter und er ist wenigstens nicht zurückgeblieben, wie Perugino. Wirkliche Schüler, die etwas bedeuten, hat er nicht gehabt. Seine Aufgabe für das

folgende Geschlecht darf man darin sehen, daß er Michelangelo vorarbeitete. Den Unterschied zwischen beiden auf dem gemeinsamen Gebiete wird man so ausdrücken dürfen: Signorelli gibt das Physische vollkommen und in allen seinen möglichen äußeren Veränderungen vielseitig und beinahe erschöpfend. Bei Michelangelo hat der menschliche Körper abgesehen von diesen äußeren Eigenschaften noch etwas sensitives oder durchgeistigtes, eine ideelle Zugabe, die aus einer starken Subjektivität des Künstlers kommt, und die der Beschauer oftmals ohne ein großes Entgegenkommen seinerseits nicht einmal mehr natürlich finden wird.

Als Techniker, besonders in der Farbe, wird Signorelli gewöhnlich nicht gelobt. Die Zeichnung und die Modellierung sind ihm die Hauptsache bei seinen oft wie aus hartem Stoffe geschnitzt erscheinenden Figuren. Auf zarte Abtönung, allmähliches Vertreiben und Wirkung der Luft legt er keinen Wert. Könnte das auch in den Fresken verloren gegangen sein, könnten wir also, wenn wir nur sie hätten, denken, es sei einmal vorhanden gewesen: in den Tafelbildern müßte es sich erhalten haben, und da fehlt es. Das Malerische im engeren Sinne liegt nicht in seiner Richtung. Man sieht das schon daraus, daß er für ein dem Ausdruck des Ganzen so wichtiges Beiwerk: Landschaft und Architektur, keinen Sinn hat. Ihn interessiert nur die Form und zwar als Einzelerscheinung, denn nicht einmal in der höheren Komposition, das heißt da, wo die einzelne Gruppe aufhört, sind seine großen Fresken vorteilhaft. Dasselbe werden wir bei Michelangelo finden.

Von diesem Standpunkte aus allein sind seine Tafelbilder zu verstehen. Sie müssen im Verhältnis zu den Fresken ganz anders beurteilt werden, als wenn man z. B. bei Filippo Lippi oder Sandro beides vergleicht. Bei diesen geben die Tafelbilder fast immer neben den Fresken etwas besonderes, im Gegenstand, in der Auffassung und namentlich in den Einzelheiten. Ohne die Tafelbilder würden wir in diesen beiden garnicht die Meister in ihrer ganzen reichen Bedeutung für die Malerei der Frührenaissance erkennen. Eher schon bei Ghirlandajo, wo wenigstens die Tafelbilder nebensächlich sind. Aber bei Signorelli darf man fast sagen, daß er schon allein aus seinen Fresken erkannt werden kann, da seine Tafelbilder daneben kaum noch etwas neues enthalten, sondern die Bestandteile seiner Fresken in abgekürzter Form und in einer anderen Technik geben. Dafür aber sind sie fast ebenso monumental und jedenfalls ebenso herbe und streng, so daß man sich schon nach ihnen allein eine Vorstellung von dem Freskomaler machen könnte.

Es gibt nur ein einziges Porträt von seiner Hand, was aber nicht aus den kleinen Verhältnissen seiner Heimatstadt zu erklären ist, denn er war oft und lange in größeren Städten und auch bei großen Herren, — z. B. dem Pandolfo Petrucci in Siena, ehe er nach Orvieto ging — wo doch das zum Porträt Sitzen zu den Gewohnheiten des feinen Lebens gehörte. Signorelli ist auch darin Michelangelo ähnlich. Das Andachtbild, die Madonna mit Heiligen oder die abgekürzte biblische Historie, hat er dagegen auf zahlreichen Tafeln dargestellt. Die meisten dieser Bilder befinden



Abb. 189. Heilige Familie, von Signorelli. Florenz, Uffizien Nr. 1291.

sich noch in Italien. Wo er Handlung geben kann, in der „Kreuzabnahme", oder starke Affekte, wie in der „Pietà", ist er in seinem Element, das er dann auch wohl in den lebhaften Bewegungen der kleinen Nebenfiguren verstärkt zur Geltung zu bringen weiß. Weniger natürlich und frei fühlt er sich gegenüber der ruhigen Existenz. Da macht er sich bisweilen, wie später auch Michelangelo, auf Madonnen- und Heiligenbildern in Nebenfiguren, die garnichts mit dem Gegenstande zu tun haben, nackenden Akten und dergleichen, Luft. Das schönste dieser Existenzbilder ist eine heilige Familie der Uffizien, mit lebensgroßen, innerlich empfundenen und realistisch aufgefaßten, dabei aber edeln Figuren, vortrefflich in das Rund komponiert und von tiefer, leuchtender Farbe (Abb. 189). Er bedient sich nämlich sein Lebelang der Tempera, aber in seiner besten Zeit, die gegen das Ende des Jahrhunderts beginnt, und gelegentlich auch noch ganz zuletzt, erreicht er damit bei kräftigem Auftrage namentlich in den Schatten und den tiefen Lokaltönen (seinem bräunlichen Gelb, seinem dunkeln Grün und Violett) einen der Ölmalerei nahekommenden Eindruck, so daß man manchmal erst in dem kalten Weiß der hohen Lichter die Wirkung der Tempera bemerkt. Außerhalb Italiens ist Signorelli mit Tafelbildern am besten in Berlin vertreten, wo zwei hohe „Altarflügel mit Heiligen" und eine kleine „Begegnung der Maria und Elisabeth" im Rund, beide aus seiner reifen Zeit, ihn nach Typus und Farbe auf dem religiösen Gebiete vollständig kennen lehren. Dazu kommt noch die etwas früher für Lorenzo Medici wahrscheinlich als Plafondschmuck auf Leinwand gemalte Schule des Pan (Abb. 190) mit ihren sechs großen nackten Figuren, äußerlich komponiert wie eine Madonna mit Heiligen: Pan sitzt in der Mitte, je zwei Gestalten stehen rechts und links, die sechste ruht zu seinen Füßen wie der Musikengel

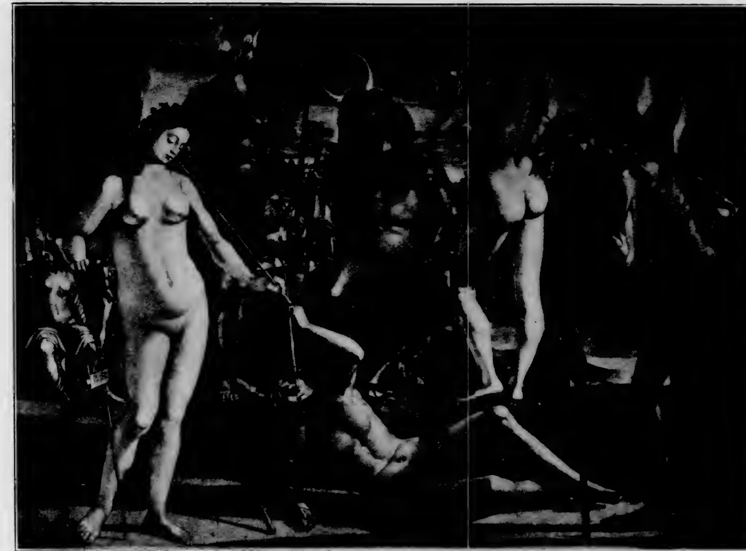


Abb. 190. Die Schule des Pan, von Signorelli. Berlin.

Es gibt nur ein einziges **Porträt** von seiner Hand, was aber nicht aus den kleinen Verhältnissen seiner Heimatstadt zu erklären ist, denn er war oft und lange in größeren Städten und auch bei großen Herren, — z. B. dem Pandolfo Petrucci in Siena, ehe er nach Orvieto ging — wo doch das zum Porträt Sitzen zu den Gewohnheiten des feinen Lebens gehörte. Signorelli ist auch darin Michelangelo ähnlich. Das **Andachtbild**, die Madonna mit Heiligen oder die abgekürzte biblische Historie, hat er dagegen auf zahlreichen Tafeln dargestellt. Die meisten dieser Bilder befinden



Abb. 189. Heilige Familie, von Signorelli. Florenz, Uffizien Nr. 1291.

sich noch in Italien. Wo er Handlung geben kann, in der „Kreuzabnahme", oder starke Affekte, wie in der „Pietà", ist er in seinem Element, das er dann auch wohl in den lebhaften Bewegungen der kleinen Nebenfiguren verstärkt zur Geltung zu bringen weiß. Weniger natürlich und frei fühlt er sich gegenüber der ruhigen Existenz. Da macht er sich bisweilen, wie später auch Michelangelo, auf Madonnen- und Heiligenbildern in Nebenfiguren, die garnichts mit dem Gegenstande zu tun haben, nackenden Akten und dergleichen, Luft. Das schönste dieser Existenzbilder ist eine **heilige Familie** der Uffizien, mit lebensgroßen, innerlich empfundenen und realistisch auf-

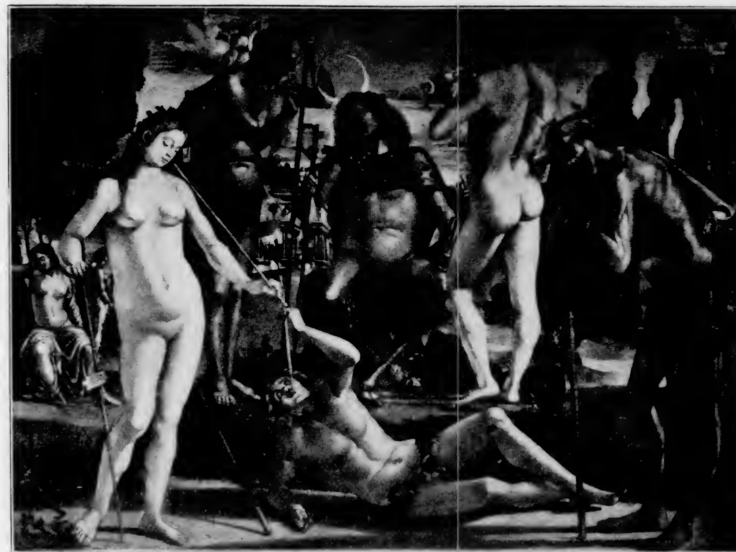


Abb. 190. Die Schule des Pan, von Signorelli. Berlin.

gefaßten, dabei aber edeln Figuren, vortrefflich in das Rund komponiert und von tiefer, leuchtender Farbe (Abb. 189). Er bedient sich nämlich sein Lebelang der Tempera, aber in seiner besten Zeit, die gegen das Ende des Jahrhunderts beginnt, und gelegentlich auch noch ganz zuletzt, erreicht er damit bei kräftigem Auftrage namentlich in den Schatten und den tiefen Lokaltönen (seinem bräunlichen Gelb, seinem dunkeln Grün und Violett) einen der Ölmalerei nahekommenden Eindruck, so daß man manchmal erst in dem kalten Weiß der hohen Lichter die Wirkung der Tempera bemerkt. Außerhalb Italiens ist Signorelli mit Tafelbildern am besten in Berlin vertreten, wo zwei hohe „Altarflügel mit Heiligen" und eine kleine „Begegnung der Maria und Elisabeth" im Rund, beide aus seiner reifen Zeit, ihn nach Typus und Farbe auf dem religiösen Gebiete vollständig kennen lehren. Dazu kommt noch die etwas früher für Lorenzo Medici wahrscheinlich als Plafondschmuck auf Leinwand gemalte **Schule des Pan** (Abb. 190) mit ihren sechs großen nackten Figuren, äußerlich komponiert wie eine Madonna mit Heiligen: Pan sitzt in der Mitte, je zwei Gestalten stehen rechts und links, die sechste ruht zu seinen Füßen wie der Musikengel

auf einer „heiligen Konversation“, z. B. auf einer großen Tafel im Dom zu Perugia von 1484, die in dieselbe Zeit gehören wird. Vier ganz ähnliche nackte Hirten finden wir im Hintergrunde einer ebenfalls für Lorenzo gemalten Madonna (Uffizien Nr. 36). Der Wert des Panbildes liegt zunächst in der Wiedergabe des Nackten, dann aber in der durchaus selbständigen Verwebung antiker Elemente, die Boccaccio in die Literatur eingeführt hatte, zu einer uns nicht mehr verständlichen Allegorie*). Dergleichen hatte durch die Maler von Florenz in der Kunst Gestalt gewonnen, und es ist dann weiter anzutreffen in Ferrara und bei Mantegna. Übrigens haben wir auf diesem Bilde Signorellis außerdem noch den sinnenden, träumenden Zug der Umbrer, der sich als Stimmung über das Ganze legt. Die Komposition ist viel weicher und passiver, als es sonst Signorellis Art ist. Sie zeigt uns eben, daß vielerlei in ihm schlummerte. Aber als klardenkender, praktischer Mann zwang er sich zu dem einseitigen Fleiße, der seiner Entwickelung das Stetige und seinen Leistungen ihren soliden Wert gegeben hat.



Abb. 191. Aus der Strafe der Verdammten, von Signorelli. (Zu Abb. 187.)

Pietro Perugino nannten sie zuerst in Florenz den hausbackenen und schlecht unterrichteten, aber technisch ausgezeichnet geschulten umbrischen Maler, der mit seinem Familiennamen Vanucci hieß und aus Perugia gekommen war (1446—1524). Er stammte aus der kleinen Città della Pieve und hatte dann in dem geistig schon etwas mehr bedeutenden Perugia zunächst seine Ausbildung bei irgend einem der dortigen umbrischen Maler empfangen. Darauf hatte er bei Piero de' Franceschi gearbeitet (S. 302),

*) Wobei es doch herzlich wenig ausmacht, wenn die Pansigur mit einer Beschreibung in Servius Virgilkommentar übereinstimmt, wie man kürzlich entdeckt hat.

hatte wahrscheinlich auch seinen nur wenig älteren Grenznachbar Signorelli kennen gelernt und kam mit dem Ergebnis dieser Studien und Eindrücke nach Florenz, wo ja die Kunst der Malerei am höchsten stand. Wann das gewesen ist, wissen wir nicht; jedenfalls nicht erst 1482, wo er zum erstenmale dort erwähnt wird, sondern schon in den siebziger Jahren, vielleicht sogar in deren Anfang. Davon würde es abhängen, ob wir uns den Ankömmling als Lernenden oder als mehr oder weniger fertigen Meister vorzustellen haben. Der, von dem er lernte, war jedenfalls vor allen anderen Verrocchio. Ob aber Pietro wirklich dessen Schüler wurde, wie es dazumal Lionardo war und bald darnach Lorenzo di Credi, das können wir nicht mehr wissen. Perugino und Lionardo haben also auf diese Weise einander kennen gelernt. Giovanni Santi, Raffaels Vater, stellt sie in seiner Reimchronik als ein vielverheißendes junges Künstlerpaar zusammen. Ein ungleicheres Paar konnte es freilich kaum geben.

Pietro Perugino war von allen umbrischen Malern der angesehenste und berühmteste. Wäre er immer in Perugia geblieben, so hätte er das Erbe der umbrischen Schule, den seelenvollen Ausdruck bei ruhigem Verharren des Dargestellten, durch sein Talent vermehren und die Wirkung seiner Vorgänger durch seine Bilder übertreffen können. Auch hatte ihm schon die Schule des Piero de' Franceschi mehr Kraft und mehr Technisches gegeben, als die anderen Umbrer hatten. Aber entscheidend war es für die Wirkung seiner Bilder, daß er von den Florentinern den Aufbau und die Anordnung des Einzelnen annahm. Durch dieses Ebenmaß wurde seine Kunst auf eine höhere Stufe gehoben, und sie wurde äußerlich der florentinischen ähnlich. Allerdings nur äußerlich, weil die Gruppierung ja zunächst etwas formales ist. Sieht man mehr nach innen, so hält sich Perugino von dem lebhafteren Erzählerton der Florentiner fern; seine Menschen existieren nur. Das Ereignis, auch das übernatürliche, das Wunder, ist in dem Kreise seiner Personen sozusagen selbstverständlich, sie geraten nicht dadurch in Bewegung, und von den Affekten werden nur die sanften und stillen ausgedrückt, die aus dem Einverständnis und der willigen Aneignung hervorgehen, Freude und Trauer sind gleichermaßen gedämpft. Bei den Florentinern wird dagegen Handlung geschildert mit zeitgeschichtlicher Deutlichkeit, oder es wird auf Existenzbildern, bei Visionen und dergleichen, doch durch die Wirkung des Übernatürlichen auf die Beteiligten ein lebhafter Gegensatz hervorgerufen, der in seinem Ausdrucke einer Handlung nahe kommt. Die innere Auffassung Peruginos wird also von jenem florentinischen Einfluß nicht berührt.

auf einer „heiligen Konversation", z. B. auf einer großen Tafel im Dom zu Perugia von 1484, die in dieselbe Zeit gehören wird. Vier ganz ähnliche nackte Hirten finden wir im Hintergrunde einer ebenfalls für Lorenzo gemalten Madonna (Uffizien Nr. 36). Der Wert des Panbildes liegt zunächst in der Wiedergabe des Nackten, dann aber in der durchaus selbständigen Verwebung antiker Elemente, die Boccaccio in die Literatur eingeführt hatte, zu einer uns nicht mehr verständlichen Allegorie*). Dergleichen hatte durch die Maler von Florenz in der Kunst Gestalt gewonnen, und es ist dann weiter anzutreffen in Ferrara und bei Mantegna. Übrigens haben wir auf diesem Bilde Signorellis außerdem noch den sinnenden, träumenden Zug der Umbrer, der sich als Stimmung über das Ganze legt. Die Komposition ist viel weicher und passiver, als es sonst Signorellis Art ist. Sie zeigt uns eben, daß vielerlei in ihm schlummerte. Aber als klardenkender, praktischer Mann zwang er sich zu dem einseitigen Fleiße, der seiner Entwickelung das Stetige und seinen Leistungen ihren soliden Wert gegeben hat.



Abb. 191. Aus der Strafe der Verdammten, von Signorelli. (Zu Abb. 187.)

Pietro Perugino nannten sie zuerst in Florenz den hausbackenen und schlecht unterrichteten, aber technisch ausgezeichnet geschulten umbrischen Maler, der mit seinem Familiennamen Vanucci hieß und aus Perugia gekommen war (1446—1524). Er stammte aus der kleinen Città della Pieve und hatte dann in dem geistig schon etwas mehr bedeutenden Perugia zunächst seine Ausbildung bei irgend einem der dortigen umbrischen Maler empfangen. Darauf hatte er bei Piero de' Franceschi gearbeitet (S. 302),

*) Wobei es doch herzlich wenig ausmacht, wenn die Panfigur mit einer Beschreibung in Servius Virgilkommentar übereinstimmt, wie man kürzlich entdeckt hat.

hatte wahrscheinlich auch seinen nur wenig älteren Grenznachbar Signorelli kennen gelernt und kam mit dem Ergebnis dieser Studien und Eindrücke nach Florenz, wo ja die Kunst der Malerei am höchsten stand. Wann das gewesen ist, wissen wir nicht; jedenfalls nicht erst 1482, wo er zum erstenmale dort erwähnt wird, sondern schon in den siebziger Jahren, vielleicht sogar in deren Anfang. Davon würde es abhängen, ob wir uns den Ankömmling als Lernenden oder als mehr oder weniger fertigen Meister vorzustellen haben. Der, von dem er lernte, war jedenfalls vor allen anderen Verrocchio. Ob aber Pietro wirklich dessen Schüler wurde, wie es dazumal Lionardo war und bald darnach Lorenzo di Credi, das können wir nicht mehr wissen. Perugino und Lionardo haben also auf diese Weise einander kennen gelernt. Giovanni Santi, Raffaels Vater, stellt sie in seiner Reimchronik als ein vielverheißendes junges Künstlerpaar zusammen. Ein ungleicheres Paar konnte es freilich kaum geben.

Pietro Perugino war von allen umbrischen Malern der angesehenste und berühmteste. Wäre er immer in Perugia geblieben, so hätte er das Erbe der umbrischen Schule, den seelenvollen Ausdruck bei ruhigem Verharren des Dargestellten, durch sein Talent vermehren und die Wirkung seiner Vorgänger durch seine Bilder übertreffen können. Auch hatte ihm schon die Schule des Piero de' Franceschi mehr Kraft und mehr Technisches gegeben, als die anderen Umbrer hatten. Aber entscheidend war es für die Wirkung seiner Bilder, daß er von den Florentinern den Aufbau und die Anordnung des Einzelnen annahm. Durch dieses Ebenmaß wurde seine Kunst auf eine höhere Stufe gehoben, und sie wurde äußerlich der florentinischen ähnlich. Allerdings nur äußerlich, weil die Gruppierung ja zunächst etwas formales ist. Sieht man mehr nach innen, so hält sich Perugino von dem lebhafteren Erzählerton der Florentiner fern; seine Menschen existieren nur. Das Ereignis, auch das übernatürliche, das Wunder, ist in dem Kreise seiner Personen sozusagen selbstverständlich, sie geraten nicht dadurch in Bewegung, und von den Affekten werden nur die sanften und stillen ausgedrückt, die aus dem Einverständnis und der willigen Aneignung hervorgehen, Freude und Trauer sind gleichermaßen gedämpft. Bei den Florentinern wird dagegen Handlung geschildert mit zeitgeschichtlicher Deutlichkeit, oder es wird auf Existenzbildern, bei Visionen und dergleichen, doch durch die Wirkung des Übernatürlichen auf die Beteiligten ein lebhafter Gegensatz hervorgerufen, der in seinem Ausdrucke einer Handlung nahe kommt. Die innere Auffassung Peruginos wird also von jenem florentinischen Einfluß nicht berührt.

Sie geht auf ruhige Erscheinung und passive, weiche Stimmung. Dies leitet ihn schon bei der Auswahl der Gegenstände. Er hat aus der heiligen Geschichte bevorzugt, was sich am besten mit diesen weichen Zügen oder doch als schöne Zeremonie darstellen läßt: das Marienleben und aus der Geschichte Christi die Pietà, die Kreuzigung, die Himmelfahrt, nicht die eigentlichen Passionsszenen. Und in dieser Stoffwelt hat er als Umbrer das Gefühlsleben vertieft und den Seelenausdruck verfeinert. Das gewann ihm die Herzen der Florentiner, darin berührte er sich mit Lionardo, wenn er diesen auch weder in der Tiefe, noch in der Weite der Empfindung erreicht. So unterscheidet sich auch bei gleichem Gegenstande und äußerlich gleicher Anordnung ein Bild Peruginos von einem florentinischen, sogar von einem Bilde Fra Angelicos, der doch selbst einen Teil seiner Anregungen von den Umbrern geholt hatte (S. 120). Das innere Leben in seinen Personen arbeitet immer doch noch kräftiger, und es ist auch etwas vielseitiger als bei Perugino, der nur über einen Ton und eine Stimmung zu gebieten scheint. Auch als Techniker konnte Perugino die Florentiner wohl interessieren. Denn in der Farbe geht er mit selbständigem Sinne auf ein gewisses Zusammenstimmen und auf eigene Wirkung aus. Er verfügt nicht über die feineren Mittel der Abtönung, erreicht darum auch kein natürliches und nur selten ein an sich angenehmes Farbenbild; die Farben sind grell und stehen bunt, aber sie sind kräftig und leuchtend und manchmal auch sogar von einer gewissen Harmonie. Er koloriert nicht bloß, er modelliert auch in Farbe, wenngleich in der Regel hart. Er hat auch um die Anwendung des neuen Bindemittels und um die Vervollkommnung der Öltechnik eigenes Verdienst und er ist der erste oder der älteste aus diesem Kreise, der im Staffeleibild ganz zur Ölmalerei überging. Alle anderen Florentiner, die es ebenfalls taten, waren jünger als er, und wieder andere jüngere, wie Ghirlandajo und selbst Sandro, blieben immer bei der Tempera.

Wie allmählich Perugino zu dem Hauptmeister einer neuen „umbroflorentinischen“ Richtung geworden ist, das zeigen uns die erhaltenen Denkmäler nicht mehr. Denn obwohl er langsam reifte und eine lange Entwickelung hinter sich haben mußte, bis er 1481 von Sixtus IV. nach Rom berufen wurde, so ist uns doch von seinen früheren Jugendbildern nichts erhalten. In dem Fresko der Sixtina aber: „Petri Schlüsselamt“, ist die Kombination der beiden landschaftlichen Richtungen, der umbrischen und der toskanischen, vollzogen, und auch schon eine gewisse Höhe erreicht. Der Gipfelpunkt wird dann bald erstiegen. Und zwar liegt Peruginos Bedeutung weit mehr als im Fresko, im Staffeleibilde, was wieder bezeichnend ist sowohl für ihn als Umbrer im Gegensatz zu vielen Florentinern, als auch für sein besonderes Studium, die Öltechnik. Seine schönsten Bilder hat er gemalt, als er fünfzig Jahre alt war; diese Zeit seiner Blüte dauert wenig über fünf Jahre. Er muß sich durch großen und energischen Fleiß zu außerordentlicher Leistung (unter der Einwirkung Savonarolas, wie wir sahen S. 254) angespannt haben. Sonst wäre es nicht zu begreifen, daß er gleich nach dem Anfang des neuen Jahrhunderts schnell und traurig tief abfiel!



Abb. 192. Madonna mit Johannes dem Täufer und Sebastian, von Perugino. Florenz, Uffizien Nr. 1122.

Nach seiner Rückkehr aus Rom lebte er meistens in Florenz, vorübergehend auch wieder in Perugia, oder er war auswärts mit Aufträgen beschäftigt. Denn er malte bis in seine allerletzten Tage. Unter den erhaltenen Tafelbildern sind die frühesten eine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen und Engeln im Rund (Louvre), noch in Tempera gemalt, steif komponiert, aber von zierlichen, anmutigen Formen, — sodann eine mehrgliedrige Altartafel, mit einer „Anbetung“ vor der Krippe als Mittelstück (Villa Albani), beide von 1491, diese bei fleißiger Ausführung der Figuren in kleinem Maßstabe von einer außerordentlich angenehmen Gesamtwirkung und vortrefflicher Farbe. Dann kommen seine schönsten Bilder. Die thronende Madonna von 1493, unter einer edlen Architektur mit Durchblick in die Ferne zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian (Uffizien, aus S. Domenico in Fiesole; Abb. 192), dürfte an Wohllaut der Linien und Harmonie des Aufbaus bei Perugino nicht wieder ihresgleichen haben; alles ist Ruhe, die Beseelung der

Sie geht auf ruhige Erscheinung und passive, weiche Stimmung. Dies leitet ihn schon bei der Auswahl der Gegenstände. Er hat aus der heiligen Geschichte bevorzugt, was sich am besten mit diesen weichen Zügen oder doch als schöne Zeremonie darstellen läßt: das Marienleben und aus der Geschichte Christi die Pietà, die Kreuzigung, die Himmelfahrt, nicht die eigentlichen Passionsszenen. Und in dieser Stoffwelt hat er als Umbrer das Gefühlsleben vertieft und den Seelenausdruck verfeinert. Das gewann ihm die Herzen der Florentiner, darin berührte er sich mit Lionardo, wenn er diesen auch weder in der Tiefe, noch in der Weite der Empfindung erreicht. So unterscheidet sich auch bei gleichem Gegenstande und äußerlich gleicher Anordnung ein Bild Peruginos von einem florentinischen, sogar von einem Bilde Fra Angelicos, der doch selbst einen Teil seiner Anregungen von den Umbrern geholt hatte (S. 120). Das innere Leben in seinen Personen arbeitet immer doch noch kräftiger, und es ist auch etwas vielseitiger als bei Perugino, der nur über einen Ton und eine Stimmung zu gebieten scheint. Auch als Techniker konnte Perugino die Florentiner wohl interessieren. Denn in der Farbe geht er mit selbständigem Sinne auf ein gewisses Zusammenstimmen und auf eigene Wirkung aus. Er verfügt nicht über die feineren Mittel der Abtönung, erreicht darum auch kein natürliches und nur selten ein an sich angenehmes Farbenbild; die Farben sind grell und stehen bunt, aber sie sind kräftig und leuchtend und manchmal auch sogar von einer gewissen Harmonie. Er koloriert nicht bloß, er modelliert auch in Farbe, wenngleich in der Regel hart. Er hat auch um die Anwendung des neuen Bindemittels und um die Vervollkommnung der Öltechnik eigenes Verdienst und er ist der erste oder der älteste aus diesem Kreise, der im Staffeleibild ganz zur Ölmalerei überging. Alle anderen Florentiner, die es ebenfalls taten, waren jünger als er, und wieder andere jüngere, wie Ghirlandajo und selbst Sandro, blieben immer bei der Tempera.

Wie allmählich Perugino zu dem Hauptmeister einer neuen „umbro-florentinischen“ Richtung geworden ist, das zeigen uns die erhaltenen Denkmäler nicht mehr. Denn obwohl er langsam reifte und eine lange Entwickelung hinter sich haben mußte, bis er 1481 von Sixtus IV. nach Rom berufen wurde, so ist uns doch von seinen früheren Jugendbildern nichts erhalten. In dem Fresko der Sixtina aber: „Petri Schlüsselamt“, ist die Kombination der beiden landschaftlichen Richtungen, der umbrischen und der toskanischen, vollzogen, und auch schon eine gewisse Höhe erreicht. Der Gipfelpunkt wird dann bald erstiegen. Und zwar liegt Peruginos Bedeutung weit mehr als im Fresko, im Staffeleibilde, was wieder bezeichnend ist sowohl für ihn als Umbrer im Gegensatz zu vielen Florentinern, als auch für sein besonderes Studium, die Öltechnik. Seine schönsten Bilder hat er gemalt, als er fünfzig Jahre alt war; diese Zeit seiner Blüte dauert wenig über fünf Jahre. Er muß sich durch großen und energischen Fleiß zu außerordentlicher Leistung (unter der Einwirkung Savonarolas, wie wir sahen S. 254) angespannt haben. Sonst wäre es nicht zu begreifen, daß er gleich nach dem Anfang des neuen Jahrhunderts schnell und traurig tief abfiel!


Abb. 192. Madonna mit Johannes dem Täufer und Sebastian, von Perugino. Florenz, Uffizien Nr. 1122.

Nach seiner Rückkehr aus Rom lebte er meistens in Florenz, vorübergehend auch wieder in Perugia, oder er war auswärts mit Aufträgen beschäftigt. Denn er malte bis in seine allerletzten Tage. Unter den erhaltenen Tafelbildern sind die frühesten eine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen und Engeln im Rund (Louvre), noch in Tempera gemalt, steif komponiert, aber von zierlichen, anmutigen Formen, — sodann eine mehrgliedrige Altartafel, mit einer „Anbetung“ vor der Krippe als Mittelstück (Villa Albani), beide von 1491, diese bei fleißiger Ausführung der Figuren in kleinem Maßstabe von einer außerordentlich angenehmen Gesamtwirkung und vortrefflicher Farbe. Dann kommen seine schönsten Bilder. Die thronende Madonna von 1493, unter einer edlen Architektur mit Durchblick in die Ferne zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian (Uffizien, aus S. Domenico in Fiesole; Abb. 192), dürfte an Wohllaut der Linien und Harmonie des Aufbaus bei Perugino nicht wieder ihresgleichen haben; alles ist Ruhe, die Beseelung der



Abb. 193. Vision des h. Bernhard, von Perugino. München.

Köpfe sanft und ohne Süßlichkeit. Dieser Sebastian steht noch einmal für sich allein unter einem offenen Bogen vor einer köstlich ausgeführten Hügellandschaft (Louvre Nr. 1566 A, aus Palazzo Sciarra für 150000 Franken erworben). Dann folgt die Jungfrau, die mit zwei Engeln dem heiligen Bernhard erscheint und mit ihm spricht; hinter ihm stehen der Evangelist Johannes und Bartholomäus. Die Vision geht in einer graziösen Halle vor sich, die an Bramante erinnert, mit Durchblick in eine umbrische Landschaft (München; aus S. Spirito in Florenz; Abb. 193). Etwa zehn Jahre früher hatte Filippino Lippi denselben Gegenstand behandelt, lebendig und mit einer Fülle von Einzelheiten, wie es die Frührenaissance liebt (S. 279).

Bei Perugino ist alles vereinfacht und beruhigt, eine Vorbereitung auf die „klassische" Kunst, die aber zugleich eine Verarmung bedeutet. Sieht sich der Beschauer ganz auf die Wirkung der schönen Linie angewiesen, so empfindet er um so eher deren Einförmigkeit, das unnatürlich Gezierte der Stellungen und den gänzlichen Mangel an Bewegung. So ist doch auch die



Abb. 194. Pietà, von Perugino. Florenz, Pal. Pitti.

Pietà des Palazzo Pitti von 1495 (Abb. 194) im wesentlichen eine Formleistung, vorzüglich in der Farbe, fein komponiert, im Dreieck nach Lionardo; der Ausdruck der Empfindung ist gemäßigt, von gefälligem Ernst, er würde eben so gut zu einem weniger schmerzlichen Vorgange passen. Peruginos Art mit vielen Figuren zu komponieren ist niemals einfach und ungesucht; man merkt ihm das Zurechtrücken der Modelle an. Wo er eigenes gibt, reicht seine Erfindung nicht weit, und sein Formgefühl kann dann den Ausfall



Abb. 193. Vision des h. Bernhard, von Perugino. München.

Köpfe sanft und ohne Süßlichkeit. Dieser Sebastian steht noch einmal für sich allein unter einem offenen Bogen vor einer köstlich ausgeführten Hügellandschaft (Louvre Nr. 1566 A, aus Palazzo Sciarra für 150000 Franken erworben). Dann folgt die Jungfrau, die mit zwei Engeln dem heiligen Bernhard erscheint und mit ihm spricht; hinter ihm stehen der Evangelist Johannes und Bartholomäus. Die Vision geht in einer graziösen Halle vor sich, die an Bramante erinnert, mit Durchblick in eine umbrische Landschaft (München; aus S. Spirito in Florenz; Abb. 193). Etwa zehn Jahre früher hatte Filippino Lippi denselben Gegenstand behandelt, lebendig und mit einer Fülle von Einzelheiten, wie es die Frührenaissance liebt (S. 279).

Bei Perugino ist alles vereinfacht und beruhigt, eine Vorbereitung auf die „klassische" Kunst, die aber zugleich eine Verarmung bedeutet. Sieht sich der Beschauer ganz auf die Wirkung der schönen Linie angewiesen, so empfindet er um so eher deren Einförmigkeit, das unnatürlich Gezierte der Stellungen und den gänzlichen Mangel an Bewegung. So ist doch auch die



Abb. 194. Pietà, von Perugino. Florenz, Pal. Pitti.

Pietà des Palazzo Pitti von 1495 (Abb. 194) im wesentlichen eine Formleistung, vorzüglich in der Farbe, fein komponiert, im Dreieck nach Lionardo; der Ausdruck der Empfindung ist gemäßigt, von gefälligem Ernst, er würde eben so gut zu einem weniger schmerzlichen Vorgange passen. Peruginos Art mit vielen Figuren zu komponieren ist niemals einfach und ungesucht; man merkt ihm das Zurechtrücken der Modelle an. Wo er eigenes gibt, reicht seine Erfindung nicht weit, und sein Formgefühl kann dann den Ausfall

nicht decken. So auf einem seiner Hauptwerke, dem Sposalizio der Maria für die Josephsbrüderschaft des Doms von Perugia, 1501 vollendet (Caën). Das Schema des Hochbildes mit dem das Ganze überragenden und beherrschenden Tempelbau oben als Hintergrund, vorn die Hauptfiguren steif in eine Reihe gestellt, dazwischen im Mittelplan ein leerer, glatter Fliesenboden mit ganz kleinen darüber hin verteilten Figuren: das alles ist genau aus dem Fresko der Sixtina (Petri Schlüsselamt) wiederholt. Das solide gemalte Bild macht den Eindruck eines Prunkstücks, wie es etwa die Besteller gewünscht hatten. Aber die Gruppierung der Hauptfiguren des Vordergrundes ist plumper als auf dem Fresko, die Figuren selbst sind einförmig und ohne Grazie. Der junge Raffael zeigte vier Jahre später, daß man wenigstens etwas anderes aus dem Gegenstande machen konnte, als ihm für S. Francesco in Città di Castello vermutlich die genaue Wiederholung der Komposition seines Lehrers aufgetragen worden war (Brera). Neuerdings möchte man jenes Bild dem Spagna zuweisen, der damit Raffaels Original vergröbert hätte; Perugino würde dabei jedenfalls nichts verlieren.

Mit den Florentinern konnte es also Perugino, wenn die Wirkung einer Komposition auf das Kräftige gehen sollte, nicht aufnehmen, in der Beherrschung der Öltechnik stand er aber damals in seiner besten Zeit wohl allen mit Ausnahme Lionardos voran. In diesen Jahren malte er auch sein schönstes und technisch vollendetes Fresko (S. Maria Maddalena de' Pazzi, Florenz), welches uns zeigt, wie er sich mit seiner Schwäche abzufinden wußte (Abb. 195). Auf dieser „Andacht zum Kreuz“ ist eigentlich von einer Komposition gar nicht die Rede. Durch die drei Rundbogen einer Pfeilerhalle hindurch sehen wir, jedesmal in wundervoll abgestimmter, ernster Landschaft, in der Mitte Christus am Kreuz und die knieende Magdalena, links Maria, rechts Johannes, beide stehend mit je einem knieenden Heiligen, Bernhard und Benedikt, am äußeren Bildrande, also lauter Einzelfiguren, mit ihrer besonderen Empfindung für sich wirkend. Der Zusammenhang ist bloß ideell, und nur weil Perugino in jede Figur soviel Sorgfalt und äußere Schönheit und Seelenstimmung gelegt hat, wie er es nur vermochte, sind wir auch von dem Ganzen befriedigt und meinen, daß er niemals etwas so seiner Begabung angemessenes und von so vollkommener Ausführung geschaffen hat wie hier. Die unsichere Stellung der Figuren auf einem Bein müssen wir ihm zugute halten. In der Landschaft hatte er manches, was den Florentinern gefallen konnte, wenngleich Ghirlandajo (S. 272) beweist, daß sie darin seit 1480 durchaus nicht mehr hinter den Umbrern zurück



Abb. 195. Die Kreuzigung, Fresko von Perugino. Florenz, S. Maria Maddalena de' Pazzi.

waren. Auch Architekturen bringt Perugino mit Vorliebe an, und sie geraten ihm, aber Ghirlandajo leistet das ebenfalls. Dieser hat soviel zu geben, daß sein Reichtum manchem als gleichgültige Verzierung erscheint, wogegen es jener sich leicht macht mit seiner Vereinfachung und dafür den Ehrentitel eines „Tektonikers von Haus aus“ erhält. Und eins, wonach doch die Florentiner gerade in dieser Zeit strebten, gelang Perugino nie: die Vertiefung des Bildgrundes durch einen etwas für sich bedeutenden mittleren Plan. Er kennt nur Vordergrund und baut dahinter räumlich in die Höhe, und dazwischen verjüngt er die Figuren und verschiebt die Linien nach der Regel, aber die Täuschung einer nach hinten verlaufenden Fläche wird nicht erreicht, außer wo sie sich wie bei bloßem Landschaftshintergrund beinahe von selbst ergibt. Manchmal vermißt sie aber auch der Betrachtende gar nicht.

Seine Besonderheit und sein Vorzug bleiben also der umbrische Gefühlsausdruck und die Öltechnik seiner besseren Zeit. Der umbrische Ausdruck war dabei das Wichtigste. Das zeigt sich dann bei Raffael! Im technischen wären die Florentiner auch ohne Perugino ans Ziel gekommen. Lionardo und andere haben ihn bald in Schatten gestellt.

Es hat wenig erfreuliches, dem Niedergange eines Künstlers zu folgen, der nun noch ein Menschenalter weiter malt, seine eigene Manier handwerksmäßig gleichsam abschreibt und, wo er nach neuem sucht, immer ungenieß-

nicht decken. So auf einem seiner Hauptwerke, dem Sposalizio der Maria für die Josephsbrüderschaft des Doms von Perugia, 1501 vollendet (Caën). Das Schema des Hochbildes mit dem das Ganze überragenden und beherrschenden Tempelbau oben als Hintergrund, vorn die Hauptfiguren steif in eine Reihe gestellt, dazwischen im Mittelplan ein leerer, glatter Fliesenboden mit ganz kleinen darüber hin verteilten Figuren: das alles ist genau aus dem Fresko der Sixtina (Petri Schlüsselamt) wiederholt. Das solide gemalte Bild macht den Eindruck eines Prunkstücks, wie es etwa die Besteller gewünscht hatten. Aber die Gruppierung der Hauptfiguren des Vordergrundes ist plumper als auf dem Fresko, die Figuren selbst sind einförmig und ohne Grazie. Der junge Raffael zeigte vier Jahre später, daß man wenigstens etwas anderes aus dem Gegenstande machen konnte, als ihm für S. Francesco in Città di Castello vermutlich die genaue Wiederholung der Komposition seines Lehrers aufgetragen worden war (Brera). Neuerdings möchte man jenes Bild dem Spagna zuweisen, der damit Raffaels Original vergröbert hätte; Perugino würde dabei jedenfalls nichts verlieren.

Mit den Florentinern konnte es also Perugino, wenn die Wirkung einer Komposition auf das Kräftige gehen sollte, nicht aufnehmen, in der Beherrschung der Öltechnik stand er aber damals in seiner besten Zeit wohl allen mit Ausnahme Lionardos voran. In diesen Jahren malte er auch sein schönstes und technisch vollendetes Fresko (S. Maria Maddalena de' Pazzi, Florenz), welches uns zeigt, wie er sich mit seiner Schwäche abzufinden wußte (Abb. 195). Auf dieser „Andacht zum Kreuz" ist eigentlich von einer Komposition gar nicht die Rede. Durch die drei Rundbogen einer Pfeilerhalle hindurch sehen wir, jedesmal in wundervoll abgestimmter, ernster Landschaft, in der Mitte Christus am Kreuz und die knieende Magdalena, links Maria, rechts Johannes, beide stehend mit je einem knieenden Heiligen, Bernhard und Benedikt, am äußeren Bildrande, also lauter Einzelfiguren, mit ihrer besonderen Empfindung für sich wirkend. Der Zusammenhang ist bloß ideell, und nur weil Perugino in jede Figur soviel Sorgfalt und äußere Schönheit und Seelenstimmung gelegt hat, wie er es nur vermochte, sind wir auch von dem Ganzen befriedigt und meinen, daß er niemals etwas so seiner Begabung angemessenes und von so vollkommener Ausführung geschaffen hat wie hier. Die unsichere Stellung der Figuren auf einem Bein müssen wir ihm zugute halten. In der Landschaft hatte er manches, was den Florentinern gefallen konnte, wenngleich Ghirlandajo (S. 272) beweist, daß sie darin seit 1480 durchaus nicht mehr hinter den Umbrern zurück



Abb. 195. Die Kreuzigung, Fresko von Perugino. Florenz, S. Maria Maddalena de' Pazzi.

waren. Auch Architekturen bringt Perugino mit Vorliebe an, und sie geraten ihm, aber Ghirlandajo leistet das ebenfalls. Dieser hat soviel zu geben, daß sein Reichtum manchem als gleichgültige Verzierung erscheint, wogegen es jener sich leicht macht mit seiner Vereinfachung und dafür den Ehrentitel eines „Tektonikers von Haus aus" erhält! Und eins, wonach doch die Florentiner gerade in dieser Zeit strebten, gelang Perugino nie: die Vertiefung des Bildgrundes durch einen etwas für sich bedeutenden mittleren Plan. Er kennt nur Vordergrund und baut dahinter räumlich in die Höhe, und dazwischen verjüngt er die Figuren und verschiebt die Linien nach der Regel, aber die Täuschung einer nach hinten verlaufenden Fläche wird nicht erreicht, außer wo sie sich wie bei bloßem Landschaftshintergrund beinahe von selbst ergibt. Manchmal vermißt sie aber auch der Betrachtende gar nicht.

Seine Besonderheit und sein Vorzug bleiben also der umbrische Gefühlsausdruck und die Öltechnik seiner besseren Zeit. Der umbrische Ausdruck war dabei das Wichtigste. Das zeigt sich dann bei Raffael! Im technischen wären die Florentiner auch ohne Perugino ans Ziel gekommen. Lionardo und andere haben ihn bald in Schatten gestellt.

Es hat wenig erfreuliches, dem Niedergange eines Künstlers zu folgen, der nun noch ein Menschenalter weiter malt, seine eigene Manier handwerksmäßig gleichsam abschreibt und, wo er nach neuem sucht, immer ungenieß-

barer wird. Die Fresken im Cambio (Halle der Wechsler) in Perugia sind mühsame Erfindungen des Verstandes nach einem im einzelnen vorgeschriebenen Programm ohne innere Gedanken eines Künstlers und ohne den Versuch einer höheren Komposition. Die ornamentalen Teile der umfänglichen, bis 1500 großenteils durch Gehilfen ausgeführten Arbeit sind noch das Beste daran. Nicht einmal in dem Fleiße und der Sorgfalt, die ihn früher ausgezeichnet hatten, blieb er sich treu. Er war zwar immer noch begehrt und verdiente gut, legte auch recht großen Wert auf den materiellen Ertrag seiner Kunst, aber er gab sich keine Mühe mehr und ließ sich oft und manchmal vergeblich an die übernommenen Verpflichtungen mahnen. Sein Vorrat an Typen war nie groß gewesen. Nur sein Frauentypus war schön und konnte geistig genügen. Die passive Stimmung seines Ausdrucks war ebenfalls keiner genügenden Abwechslung fähig, die tänzelnde Bewegung seiner Figuren ein Rückschritt gegen die von Masaccio erworbene Festigkeit des Auftretens. Nun wiederholte er mechanisch die müde Körperhaltung, die gesenkten Köpfe mit dem süßlichen Ausdruck, die zwei oder drei Beinstellungen, und wenn einmal etwas von ihm verlangt wurde, was mit diesen Rezepten nicht zu erreichen war, so kam es zu kläglichen Ergebnissen. Als Isabella von Este für ihr „Camerino“ im Alten Schloß zu Mantua ein Bild von seiner Hand zu haben wünschte und nach jahrelangen ergebnislosen Vorverhandlungen ihn im Januar 1503 kontraktlich verpflichtet hatte, nach ganz ausführlichen Anweisungen eine „Schlacht der Keuschheit gegen die Lüsternheit“ (Pallas und Diana gegen Venus und Amor) Ende Juni zu liefern, erhielt sie mit Mühe und Not genau zwei Jahre später für hundert Dukaten das schlechtgemalte, reizlose Bild ohne alle Komposition (Louvre), dessen Unwert sie klar erkannte. Ihre Enttäuschung gab die feine Frau in einem Briefe dem industriellen alten Freunde nur mit der einen Bemerkung kund, daß sie doch auf ein Bild in Öltechnik, die er besser beherrsche, gerechnet hätte, während er Tempera gewählt hatte, weil in ihrem Zimmer zwei Bilder Mantegnas in Tempera hingen, neben denen dieses seinen Platz finden sollte. — In den Augen der Meisten galt er immer noch etwas um seines früheren Ruhmes willen, mochte er mit seinem persönlichen Wesen ihnen auch noch so unausstehlich sein. „Ich habe noch keinen Menschen getroffen,“ schrieb an Isabella bei jenem Anlaß einer ihrer florentinischen Kunstagenten, der Benediktinerabt von Fiesole, „in dem die Kunst so mächtig ist, wogegen uns seine Natur so garnichts bietet.“ Michelangelo allerdings hat ihn um dieselbe Zeit auch öffentlich ins Gesicht einen Tölpel in der Kunst geheißen, als der Alte es sich einfallen ließ, über eine Arbeit des jungen Recken anzügliche Bemerkungen zu verbreiten.

Die Geschichte, die den Fortschritten der Kunst nachgeht, könnte Perugino bald nach dem Jahre 1500 verlassen. Wer seinem Leben noch weiter folgt, kann daran eine Beobachtung machen, die für die Auffassung Pinturicchios (um 1454 bis 1513) von Nutzen ist.

Beide haben in technischer Hinsicht in ihrer Jugend zwar eine gleich tüchtige Schule durchgemacht, aber durch den eindringlichen Fleiß, der Perugino fehlte, hat Pinturicchio in einer kürzeren Lebenszeit aus seinem bescheideneren Talente mehr gemacht als Perugino aus dem seinen. Und leichter ist es ihm dabei nicht geworden, denn er war von unansehnlichem Äußeren, das „Malerlein“, wie man ihn deshalb nannte (il pinturicchio, eigentlich pintoriccio, mit Vatersnamen Bernardino di Betto Biagio), war außerdem schwerhörig — il sordicchio — und bös verheiratet. Als Künstlernatur muß er sehr angenehm und beliebt gewesen sein: er hatte zu tun und fand immer Gönner, und seinen heiteren Bildern merkt man all sein persönliches Mißgeschick nicht an. Er war von umbrischen Malern in Perugia unterrichtet worden und arbeitete dort auch noch weiter, als Pietro Perugino bereits nach Florenz gezogen war. Ob dieser ihn schon vorher, oder wenn er von Florenz aus zeitweilig in die Heimat zurückkehrte, beeinflußt hat, weiß man nicht; aber es ist wahrscheinlich. Jedenfalls wirkte er dann bedeutend auf ihn ein in Rom, wohin Pinturicchio gekommen war, und wo er dann ganz als Gehilfe Peruginos an den Fresken der Sixtina arbeitete (1482). Er ist dem Perugino sehr ähnlich, im Typus sowohl wie in der Behandlung des Faltenwurfs, und in ihren Bildern, auch den Tafelbildern, werden beide oft miteinander verwechselt. Übrigens bedeutet das Tafelbild für Pinturicchio viel weniger, das Fresko zeigt seine Eigenart ganz, und da er hier als tüchtiger, handwerksmäßig geschulter Künstler über die Handgriffe bald Meister wurde, so fehlte es ihm nie an Aufgaben. Sein besonderer Stil kann nur an seinem Verhältnis zu Perugino gemessen und begriffen werden, von dessen Art er, wenn beide zusammen arbeiten, wie in der Sixtina, nicht leicht zu unterscheiden ist. Seine Köpfe haben vielfach dieselbe geneigte Haltung und den zarten umbrischen Ausdruck Peruginos, aber sie sind weniger fein und nicht so tief, wie sie wenigstens manchmal, auf seinen besten Bildern, Perugino geben kann; sie sind allgemeiner. In

der Gruppierung übertrifft dafür Pinturicchio auf seinen erzählenden Fresken weitaus den Perugino; man sieht bei ihm Fluß und natürliche Bewegung. Die Personen haben sich etwas mitzuteilen, sie gehen einander wenigstens etwas an, wenn sie auch kein tieferes Interesse zusammengeführt zu haben scheint, wogegen Peruginos Figuren durch gar keinen Gedanken verbunden zu sein pflegen, dafür aber als Einzelfiguren gelegentlich bedeutender wirken. Nach höherer, strenger, linearer Komposition, wie sie Perugino wenigstens erstrebt, darf man aber bei Pinturicchio nicht suchen. Seine leichte erzählende Art — er erinnert darin an Benozzo Gozzoli — widerstrebt jeder höheren Formalität und äußerem Ebenmaß. Er ist viel mannigfaltiger und lebendiger — dramatisch wäre schon zu viel gesagt — als Pietro, dafür aber auch nie so tief im Ausdruck der Seelenstimmungen, wie Pietro wenigstens sein kann. Statt weiterer Worte mag ein Bild sprechen (Abb. 196). Diese Geburt Christi mit der anbetenden Maria und einem Hieronymus links, ein Fresko über dem Altar der Cappella di S. Girolamo in S. Maria del Popolo in Rom, ist ein echt umbrisches Bild, einige Jahre früher gemalt als Peruginos Vision des Bernhard und Pietà. Das Figürliche bedeutet weniger als bei Perugino, die Komposition ist gelockert, die anspruchsvolle Linie zerflattert, alles ist so linde und weich geworden wie die friedliche Landschaft, die sich hinter diesen Menschen auftut.

Wenn man etwa Perugino den Charaktermaler der umbrischen Richtung, allerdings einen solchen von sehr beschränktem Umfange, nennen darf, so möchte man Pinturicchio als ihren Illustrator ansehen. Typen zu schaffen war er sowenig imstande wie Benozzo Gozzoli. Er kehrte nicht wieder dauernd in die Heimat zurück, — während Perugino daselbst Hausbesitz hatte und zuweilen sogar eine Werkstatt weiter unterhielt — und er führte als einer der frühesten Wandermaler die Gestalten seiner Heimatkunst, heiterer, gewandter, aber auch leichter an Gehalt als die Peruginos, in die großen Städte Italiens, vor allem nach Rom, wo er seit 1482 mit Unterbrechungen arbeitete, und nach Siena, wo er starb. Beide Maler zeichnet eine solide Handwerksgrundlage aus, beide betonen selbständig das Ornament, die Verbindung zwischen freischaffender Kunst und Architektur. Doch bedeutet hierin Pinturicchio schließlich noch mehr. Er gibt die frühesten Beispiele der sogenannten Grottesken im Appartamento Borgia des Vatikans, dann in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, und zuletzt gibt er noch fester und sicherer alles Ornamentale bei seiner Bilderumrahmung in der Libreria zu Siena. Was das Technische der eigentlichen Malerei

anlangt, so ist Pinturicchio im Fresko überlegen, Perugino aber auf der Tafel, wo er in der Zeit, als der junge Raffael ihn berührt, namentlich bei kleineren Bildern neben intimen Reizen der Stimmung eine technische Durcharbeitung zeigt, wie sie dem leichteren Fluge Pinturicchios nicht zugesagt hat. Man denke an das lauschige, goldige Bildchen mit den offenbar nach antiken Steinen erfundenen Figuren des „Apollo und Marsyas“, das 1883 aus dem Besitz von Morris Moore für 200000 Franken in den Salon Carré des Louvre gekommen ist. Dieser einst vielumstrittene „Raffael des Morris Moore“ wurde dann Pinturicchio oder auch Timoteo Viti und sogar Francesco Francia zugewiesen, aber von allen, die wir kennen, hat Perugino den besten Anspruch.

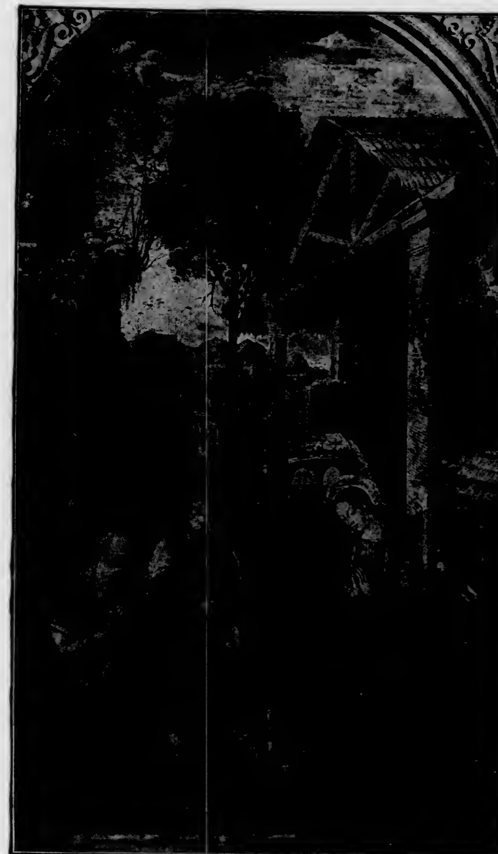


Abb. 196. Geburt Christi, von Pinturicchio. Rom, S. Maria del Popolo.

Seine Tätigkeit als Freskant in Rom erstreckt sich über zwei Jahrzehnte. Auf die Arbeiten in der Sixtina folgt ein kleinerer Bildercyklus, das Leben des Bernardin von Siena in der Kapelle Buffalini in S. Maria in Araceli, sein erstes selbständiges Werk, frisch und lebendig mit schönen Landschaftsgründen und Bildnissen der Stifterfamilie (bis 1484). Erst 1492 über-

der Gruppierung übertrifft dafür Pinturicchio auf seinen erzählenden Fresken weitaus den Perugino; man sieht bei ihm Fluß und natürliche Bewegung. Die Personen haben sich etwas mitzuteilen, sie gehen einander wenigstens etwas an, wenn sie auch kein tieferes Interesse zusammengeführt zu haben scheint, wogegen Peruginos Figuren durch gar keinen Gedanken verbunden zu sein pflegen, dafür aber als Einzelfiguren gelegentlich bedeutender wirken. Nach höherer, strenger, linearer Komposition, wie sie Perugino wenigstens erstrebt, darf man aber bei Pinturicchio nicht suchen. Seine leichte erzählende Art — er erinnert darin an Benozzo Gozzoli — widerstrebt jeder höheren Formalität und äußerem Ebenmaß. Er ist viel mannigfaltiger und lebendiger — dramatisch wäre schon zu viel gesagt — als Pietro, dafür aber auch nie so tief im Ausdruck der Seelenstimmungen, wie Pietro wenigstens sein kann. Statt weiterer Worte mag ein Bild sprechen (Abb. 196). Diese Geburt Christi mit der anbetenden Maria und einem Hieronymus links, ein Fresko über dem Altar der Cappella di S. Girolamo in S. Maria del Popolo in Rom, ist ein echt umbrisches Bild, einige Jahre früher gemalt als Peruginos Vision des Bernhard und Pietà. Das Figürliche bedeutet weniger als bei Perugino, die Komposition ist gelockert, die anspruchsvolle Linie zerflattert, alles ist so linde und weich geworden wie die friedliche Landschaft, die sich hinter diesen Menschen auftut.

Wenn man etwa Perugino den Charaktermaler der umbrischen Richtung, allerdings einen solchen von sehr beschränktem Umfange, nennen darf, so möchte man Pinturicchio als ihren Illustrator ansehen. Typen zu schaffen war er sowenig imstande wie Benozzo Gozzoli. Er kehrte nicht wieder dauernd in die Heimat zurück, — während Perugino daselbst Hausbesitz hatte und zuweilen sogar eine Werkstatt weiter unterhielt — und er führte als einer der frühesten Wandermaler die Gestalten seiner Heimatkunst, heiterer, gewandter, aber auch leichter an Gehalt als die Peruginos, in die großen Städte Italiens, vor allem nach Rom, wo er seit 1482 mit Unterbrechungen arbeitete, und nach Siena, wo er starb. Beide Maler zeichnet eine solide Handwerksgrundlage aus, beide betonen selbständig das Ornament, die Verbindung zwischen freischaffender Kunst und Architektur. Doch bedeutet hierin Pinturicchio schließlich noch mehr. Er gibt die frühesten Beispiele der sogenannten Grottesken im Appartamento Borgia des Vatikans, dann in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, und zuletzt gibt er noch fester und sicherer alles Ornamentale bei seiner Bilderumrahmung in der Libreria zu Siena. Was das Technische der eigentlichen Malerei

anlangt, so ist Pinturicchio im Fresko überlegen, Perugino aber auf der Tafel, wo er in der Zeit, als der junge Raffael ihn berührt, namentlich bei kleineren Bildern neben intimen Reizen der Stimmung eine technische Durcharbeitung zeigt, wie sie dem leichteren Fluge Pinturicchios nicht zugesagt hat. Man denke an das lauschige, goldige Bildchen mit den offenbar nach antiken Steinen erfundenen Figuren des „Apollo und Marsyas“, das 1883 aus dem Besitz von Morris Moore für 200000 Franken in den Salon Carré des Louvre gekommen ist. Dieser einst vielumstrittene „Raffael des Morris Moore“ wurde dann Pinturicchio oder auch Timoteo Viti und sogar Francesco Francia zugewiesen, aber von allen, die wir kennen, hat Perugino den besten Anspruch.



Abb. 196. Geburt Christi, von Pinturicchio. Rom, S. Maria del Popolo.

Seine Tätigkeit als Freskant in Rom erstreckt sich über zwei Jahrzehnte. Auf die Arbeiten in der Sixtina folgt ein kleinerer Bildercyklus, das Leben des Bernardin von Siena in der Kapelle Buffalini in S. Maria in Araceli, sein erstes selbständiges Werk, frisch und lebendig mit schönen Landschaftsgründen und Bildnissen der Stifterfamilie (bis 1484). Erst 1492 über-

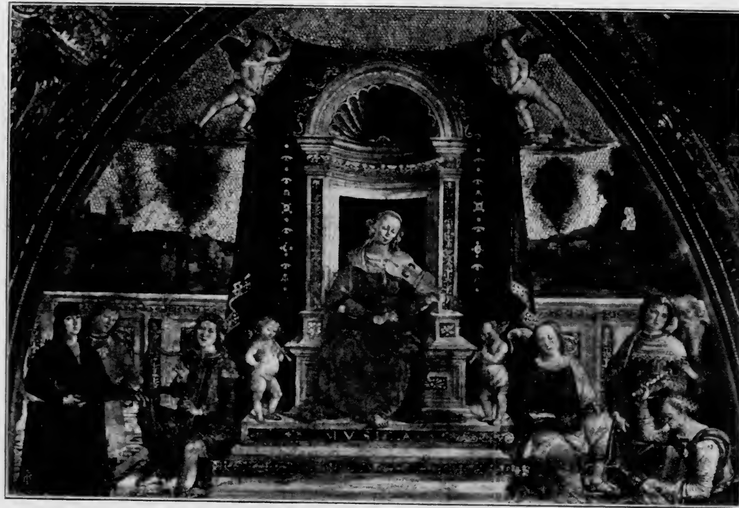


Abb. 197. Die Musika, von Pinturicchio. Rom, Vatikan.

trug ihm Alexander VI. die Ausmalung seiner Wohnräume im Vatikan, des Appartamento Borgia in dem unterhalb der Stanzen gelegenen Stockwerk (wovon für Pinturicchio drei Säle und möglicherweise noch zwei Gemächer der anstoßenden Torre Borgia in Betracht kommen); 1495 war alles fertig. Nach des Papstes Tode wurde das Quartier nicht mehr regelmäßig bewohnt, dann verfiel es und zuletzt wurde es geschlossen; seit 1897 ist es wiederhergestellt und zugänglich gemacht worden. Eine große Enttäuschung trotz allen Anpreisungen! Nicht wegen der trostlosen Zerstörung, sondern weil dies niemals ein vollkommenes Werk war. Das Meiste ist schlechte Gehilfenarbeit. Im „Saal der Kirchenfeste“ sind von Pinturicchio selbst nur einige Bildnisse, wie der knieende Papst zuunterst der Auferstehung Christi. Im „Saal der Heiligenleben“ finden wir dann ganze Geschichten, recht hübsch in der leicht hin und her flatternden Vortragsweise, die wir an ihm kennen, und wegen mancherlei Zeitanspielung von Interesse, aber in der bildmäßigen Erscheinung gegen die Fresken der Sixtina oder in Siena nicht aufkommend: leidlich intim Antonius bei dem Einsiedler Paulus, über einem Fensterbogen Sebastians Martyrium, dann Susanna, Barbara, die disputierende Katharina, angeblich mit den Zügen der Lucrezia Borgia,

inmitten einer glänzenden Versammlung bestimmter Persönlichkeiten. Im „Saal der freien Künste“ sind die von Männern oder Jünglingen umgebenen Gestalten der Arithmetik und der Musik (Abb. 197) angenehm und gefällig, alles weitere aber ist handwerksmäßig, kaum noch eigenhändig

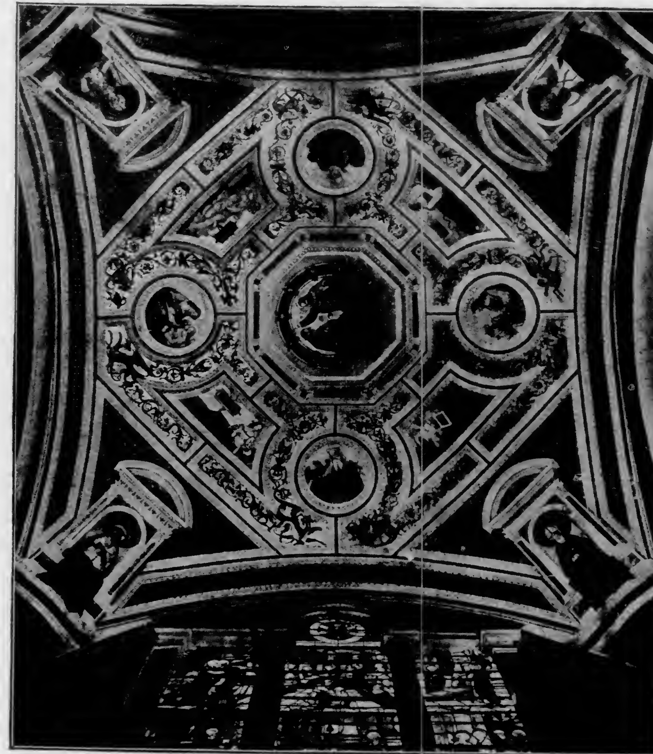


Abb. 198. Deckenmalerei, von Pinturicchio. Im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom.

und außerdem übermalt, und in den beiden Gemächern des „Credo“ und der „Sibyllen“ in der Torre kann Pinturicchio höchstens für die allgemeine Anordnung verantwortlich sein. Viel merkwürdiger als alle diese Bilder sind kunstgeschichtlich die Pilaster- und Gewölbedekorationen im Anschluß an die damals neu entdeckten unterirdischen antiken Wandmalereien: noch roh

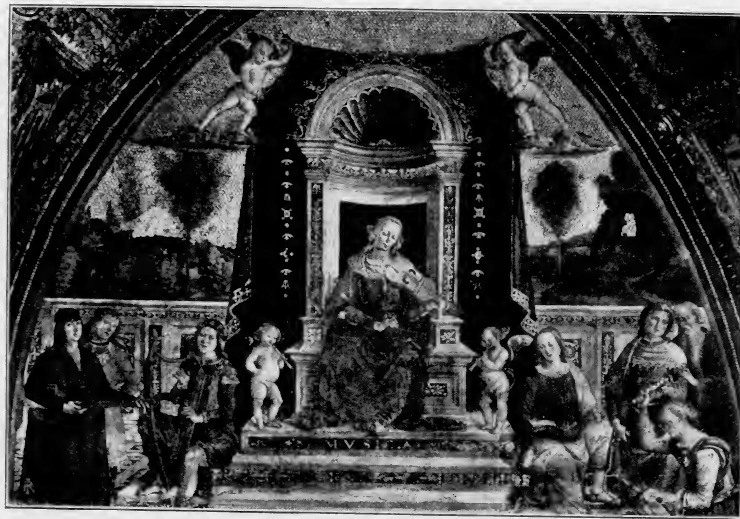


Abb. 197. Die Musika, von Pinturicchio. Rom, Vatikan.

trug ihm Alexander VI. die Ausmalung seiner Wohnräume im Vatikan, des Appartamento Borgia in dem unterhalb der Stanzen gelegenen Stockwerk (wovon für Pinturicchio drei Säle und möglicherweise noch zwei Gemächer der anstoßenden Torre Borgia in Betracht kommen); 1495 war alles fertig. Nach des Papstes Tode wurde das Quartier nicht mehr regelmäßig bewohnt, dann verfiel es und zuletzt wurde es geschlossen; seit 1897 ist es wiederhergestellt und zugänglich gemacht worden. Eine große Enttäuschung trotz allen Anpreisungen! Nicht wegen der trostlosen Zerstörung, sondern weil dies niemals ein vollkommenes Werk war. Das Meiste ist schlechte Gehilfenarbeit. Im „Saal der Kirchenfeste“ sind von Pinturicchio selbst nur einige Bildnisse, wie der knieende Papst zuunterst der Auferstehung Christi. Im „Saal der Heiligenleben“ finden wir dann ganze Geschichten, recht hübsch in der leicht hin und her flatternden Vortragsweise, die wir an ihm kennen, und wegen mancherlei Zeitanspielung von Interesse, aber in der bildmäßigen Erscheinung gegen die Fresken der Sixtina oder in Siena nicht aufkommend: leidlich intim Antonius bei dem Einsiedler Paulus, über einem Fensterbogen Sebastians Martyrium, dann Susanna, Barbara, die disputierende Katharina, angeblich mit den Zügen der Lucrezia Borgia,

inmitten einer glänzenden Versammlung bestimmter Persönlichkeiten. Im „Saal der freien Künste“ sind die von Männern oder Jünglingen umgebenen Gestalten der Arithmetik und der Musik (Abb. 197) angenehm und gefällig, alles weitere aber ist handwerksmäßig, kaum noch eigenhändig

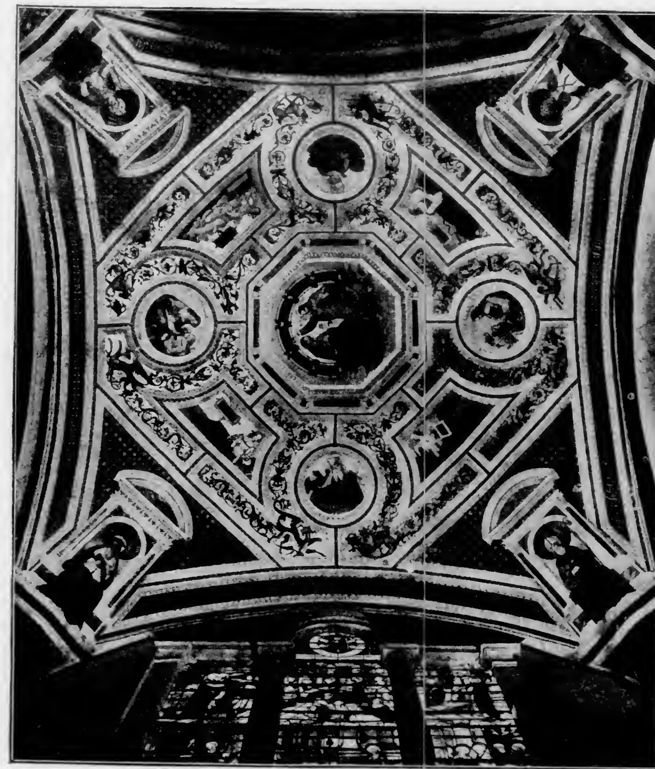


Abb. 198. Deckenmalerei, von Pinturicchio. Im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom.

und außerdem übermalt, und in den beiden Gemächern des „Credo“ und der „Sibyllen“ in der Torre kann Pinturicchio höchstens für die allgemeine Anordnung verantwortlich sein. Viel merkwürdiger als alle diese Bilder sind kunstgeschichtlich die Pilaster- und Gewölbedekorationen im Anschluß an die damals neu entdeckten unterirdischen antiken Wandmalereien: noch roh

und reizlos im „Saal der freien Künste“, mannigfaltiger in den anderen zwei Sälen, und in der Torre Borgia schon mit bunten Farben angesetzt, wie später in Raffaels Loggien. Diese Verzierungsweise, mit bildlichen Darstellungen abwechselnd, wandte er weiter an in einem längst verschwundenen Turmgemach der Engelsburg und in römischen Palästen und Kirchen. Das Beste, was sich in dieser Art erhalten hat, ist die Decke im Chor von S. Maria del Popolo mit einer Krönung Mariä in der Mitte, Sibyllen und Aposteln ringsum und vier in Tabernakeln sitzenden Kirchenvätern als Stützen an den Ecken des segelförmig ausgespannten Deckenmusters (Abb. 198). Wahrscheinlich wurde diese Arbeit zwischen 1505 und 9 ausgeführt, als Pinturicchio schon lange mit dem Werke beschäftigt war, das ihn am populärsten gemacht hat.

Die zehn Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II., Äneas Sylvius Piccolomini in der Libreria (Bibliothek) des Doms zu Siena sind eine Aufgabe, die recht eigentlich auf seine Kunstweise berechnet scheint. Den Auftrag bekam er 1502 durch den Neffen des Dargestellten, Franz Todeschini aus Siena, der als Pius III. 1503 den Thron bestieg und schon nach 26 Tagen starb. Pinturicchio hatte damals gerade die Decke vollendet und übernahm dann außer der Libreria auch noch andere Arbeiten für die Piccolomini. Die letzte Zahlung für die Fresken der Libreria erhielt er 1509. Als er arbeitete, war der Held, dessen Leben er schildern sollte, Pius II. (1458—64), schon vierzig Jahre tot. Von teilnehmender historischer Charakterisierung konnte nicht mehr die Rede sein, die Farben des Originals waren längst verblaßt, und das Bild des wirklichen Hergangs mußte nun übergeführt werden in eine leichte, novellenartige Schilderung im Zeitgewande, eine angenehm unterhaltende Chronik zum Ruhm der Familie. Und um große geschichtliche Ereignisse handelte es sich ja ohnehin nicht. Es waren vornehme Gesellschaftsbilder, heitere Prozessionen, wie „Äneas Ausfahrt zum Basler Konzil“ (Abb. 199), die an Benozzos „Zug der Könige“ (S. 290) erinnert, um vierzig Jahre moderner, aber trotzdem ebenso phantastisch und reich, oder wie der „Empfang der Eleonore von Portugal“. „Kaiser Friedrichs III. Vermählung“, „Äneas Krönung zum Dichter“ und sein „Empfang am schottischen Hofe“ sind ruhige weltliche Zeremonien, die kein ernsteres psychologisches Interesse erwecken können. Mantegna hatte dreißig Jahre früher im Castello di Corte zu Mantua ähnliche Szenen aus dem Alltagsleben einer fürstlichen Familie kräftiger und interessanter zu schildern gewußt. Bei Pinturicchio geht alles das in

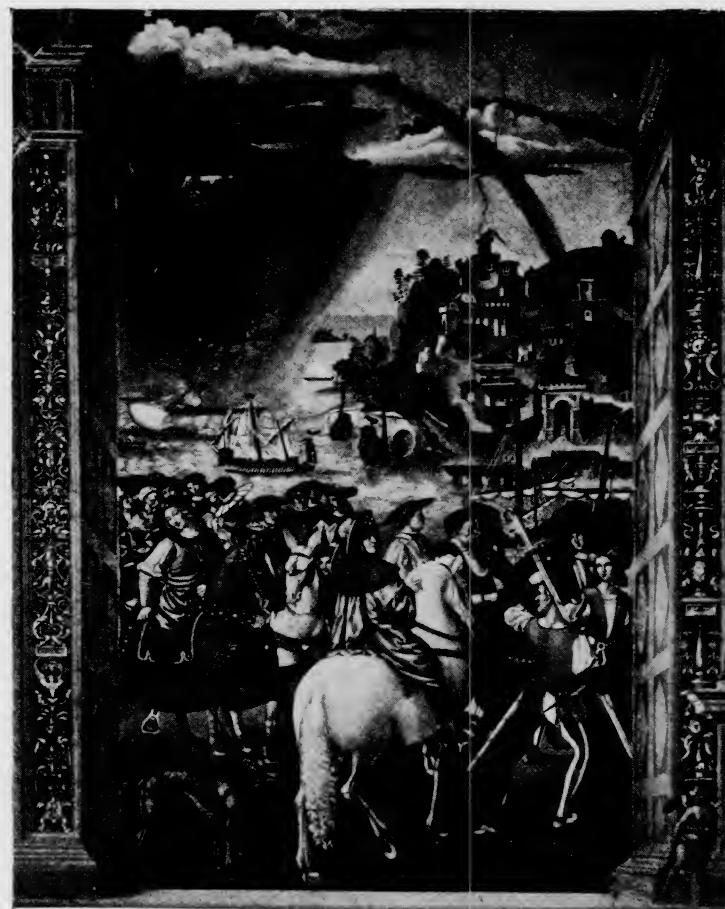


Abb. 199. Ausfahrt des Äneas Sylvius, von Pinturicchio. Siena, Dom.

schöner Landschaft vor sich, worin er sich als Meister bewährt. Im allgemeinen hat er sich doch weit genug von den Überlieferungen der umbrischen Schule entfernt, und wenn es gegenüber den zwanzig Jahre älteren umbrischen Fresken der Sixtina sorgfältigen Aufachtens bedarf, um ihn von seinem Lehrer Perugino zu unterscheiden: hier in Siena würde man Peru-

und reizlos im „Saal der freien Künste“, mannigfaltiger in den anderen zwei Sälen, und in der Torre Borgia schon mit bunten Farben angesetzt, wie später in Raffaels Loggien. Diese Verzierungsweise, mit bildlichen Darstellungen abwechselnd, wandte er weiter an in einem längst verschwundenen Turmgemach der Engelsburg und in römischen Palästen und Kirchen. Das Beste, was sich in dieser Art erhalten hat, ist die Decke im Chor von S. Maria del Popolo mit einer Krönung Mariä in der Mitte, Sibyllen und Aposteln ringsum und vier in Tabernakeln sitzenden Kirchenvätern als Stützen an den Ecken des segelförmig ausgespannten Deckenmusters (Abb. 198). Wahrscheinlich wurde diese Arbeit zwischen 1505 und 9 ausgeführt, als Pinturicchio schon lange mit dem Werke beschäftigt war, das ihn am populärsten gemacht hat.

Die zehn Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II., Äneas Sylvius Piccolomini in der Libreria (Bibliothek) des Doms zu Siena sind eine Aufgabe, die recht eigentlich auf seine Kunstweise berechnet scheint. Den Auftrag bekam er 1502 durch den Neffen des Dargestellten, Franz Todeschini aus Siena, der als Pius III. 1503 den Thron bestieg und schon nach 26 Tagen starb. Pinturicchio hatte damals gerade die Decke vollendet und übernahm dann außer der Libreria auch noch andere Arbeiten für die Piccolomini. Die letzte Zahlung für die Fresken der Libreria erhielt er 1509. Als er arbeitete, war der Held, dessen Leben er schildern sollte, Pius II. (1458—64), schon vierzig Jahre tot. Von teilnehmender historischer Charakterisierung konnte nicht mehr die Rede sein, die Farben des Originals waren längst verblaßt, und das Bild des wirklichen Hergangs mußte nun übergeführt werden in eine leichte, novellenartige Schilderung im Zeitgewande, eine angenehm unterhaltende Chronik zum Ruhm der Familie. Und um große geschichtliche Ereignisse handelte es sich ja ohnehin nicht. Es waren vornehme Gesellschaftsbilder, heitere Prozessionen, wie „Äneas Ausfahrt zum Basler Konzil“ (Abb. 199), die an Benozzos „Zug der Könige“ (S. 290) erinnert, um vierzig Jahre moderner, aber trotzdem ebenso phantastisch und reich, oder wie der „Empfang der Eleonore von Portugal“. „Kaiser Friedrichs III. Vermählung“, „Äneas Krönung zum Dichter“ und sein „Empfang am schottischen Hofe“ sind ruhige weltliche Zeremonien, die kein ernsteres psychologisches Interesse erwecken können. Mantegna hatte dreißig Jahre früher im Castello di Corte zu Mantua ähnliche Szenen aus dem Alltagsleben einer fürstlichen Familie kräftiger und interessanter zu schildern gewußt. Bei Pinturicchio geht alles das in



Abb. 199. Ausfahrt des Äneas Sylvius, von Pinturicchio. Siena, Dom.

schöner Landschaft vor sich, worin er sich als Meister bewährt. Im allgemeinen hat er sich doch weit genug von den Überlieferungen der umbrischen Schule entfernt, und wenn es gegenüber den zwanzig Jahre älteren umbrischen Fresken der Sixtina sorgfältigen Aufachtens bedarf, um ihn von seinem Lehrer Perugino zu unterscheiden: hier in Siena würde man Peru=

gino doch nur noch in einzelnen Typen, in dem ganzen Geiste aber nicht mehr wiederfinden. Das war Pinturicchios letzte Arbeit. In Siena ist er dann bald darauf gestorben.

Die umbrische Schule hat im 15. Jahrhundert ihre Aufgabe erfüllt und schließt in ihrer Eigenart mit dem Tode dieser älteren Meister ab. Sie haben zwar Gehilfen gehabt, die auch als ihre Nachfolger noch weiterarbeiteten, aber keinen selbständigen Schüler, der in dem neuen Jahrhundert den Geist der Schule fortgesetzt hätte. Raffael ist ein Umbrier von Herkunft, aber daraus allein wird man seine Größe nicht herleiten wollen. Er ist ein Geist für sich. Wie er aber zunächst Peruginos Schüler gewesen ist, so wird er auch dessen römischen Arbeitsgenossen Pinturicchio in seinen jüngeren Jahren kennen gelernt haben, obwohl dieser die umbrische Heimat längst verlassen hatte. Nach Vasari hätte Raffael an den Fresken der Libreria geholfen, Entwürfe dazu gemacht, oder auch nach Entwürfen Kartons gezeichnet. An sich ist es nicht gerade wahrscheinlich, daß Pinturicchio sich in dieser Art von Erfindung, die ihm nicht schwer fallen konnte, von einem jüngeren unterstützen ließ, wogegen Raffael ihn sehr wohl in Siena bei dem Werke besucht haben könnte, aber keineswegs muß. Denn die zwei für diese Frage wichtigsten Zeichnungen: „Äneas Sylvius Auszug" (Uffizien) und der „Empfang der kaiserlichen Braut" (Perugia, Casa Baldeschi), die früher für Raffaelisch galten, werden jetzt mit größerem Rechte dem Pinturicchio gegeben. Übrigens bediente sich dieser bei der Ausführung der Fresken auch der Hände von Gehilfen, und er selbst hat auch gegen das Ende hin nicht mehr so gut gearbeitet wie am Anfang der Reihe, die mit dem Bilde des „Auszugs" beginnt.

Die Fresken der Sixtina, welche Sixtus IV. am Ende seines Pontifikates in der neuerbauten Hauskapelle im Vatikan ausführen ließ, — einem höchst simplen Bau, von dem man neuerdings unnötig viel Wesens gemacht hat — sind das erste Denkmal einer ganzen Schule in Rom. Bis dahin hatten wohl einzelne Maler, wie Fiesole unter Nikolaus V. (S. 126) und vor ihm Masolino und noch früher Giotto und seine Nachfolger (S. 223. 77) kleinere Cyklen oder einzelne Bilder dort gemalt. Diese umbro-florentinischen Fresken beruhen auf einem großen Plane und einer tieferen Absicht. Man wollte am Sitze des heiligen Stuhls das Beste in der neuen Kunst haben. Sixtus begann das Werk. Sein Neffe

Julius II. hat es mit Michelangelo und Raffael größer und prächtiger fortgesetzt. Die Fresken der Sixtina sind die Vorläufer von Raffaels Stanzen im Vatikan.

Sixtus kam der Gedanke an den Schmuck seiner Palastkapelle nicht von ungefähr, denn alles, was er tat, sofern es nicht der Augenblick anders forderte, geschah planmäßig. Er hatte sich schon vorher der Kunst — durch Melozzo da Forli — zum Ruhme seines Namens bedient. Nun sollte ein besonderes Werk so vieles, was ihm bereits während seiner Regierung gelungen war, mit neuem Glanze verherrlichen. Er hatte es in der Tat weit gebracht im Leben. Sixtus war ein Papst ohne Ahnen, kein echter Rovere! Eines Fischers Sohn aus Savona und unter sechs Kindern das älteste, hatte Francesco bei den Franziskanern als kenntnisreicher Theologe seine Laufbahn gemacht und in beharrlicher Tatkraft es in der Kirche bald zum Kardinal gebracht. Er war bereits damals so angesehen, — vielleicht winkte ihm auch schon nach der Meinung vieler die Tiara — daß, als seine Genealogen ihm und seiner Familie das Wappen und den Stammbaum der wirklichen della Rovere, eines piemontesischen Grafengeschlechts, das erst 1692 ausstarb, andichteten, die Berechtigten keinen Einspruch erhoben, und die übrigen die solenne Lüge mit demselben Halbglauben hinnahmen, mit dem man sich die Hunderte von harmloseren Windbeuteleien der Humanisten anzueignen pflegte. Auf die Länge der Zeit hat das geholfen, und heute gibt es vielleicht manchen Kunsthistoriker, der noch nicht daran gedacht hat, daß die berühmten Rovere — keine Rovere sind. Seit jener Erfindung galten die Mitglieder der Familie für hochgeboren, so unbequem es ihnen auch war, daß des künftigen Papstes Vater, der alte Leonardo, sich mit seinen Gewohnheiten als alter Mann nicht mehr in die Ansprüche seiner vornehm gewordenen Kinder finden konnte.

Der neue Papst Sixtus (1471—84) verstand es, mit grausamer Energie Städte und einzelne Herren im Bereiche des Kirchenstaates sich zu unterwerfen und seinen Neffen (oder Söhnen) eigene Herrschaft zu sichern. Da ihm das starke Florenz dabei im Wege war, so waren die Medici seine natürlichen Feinde. Unter den umwohnenden Herren hatte er aber einen ganz in den Kreis seines politischen Interesses gezogen und baute auf dies Verhältnis große Pläne. In Urbino saßen seit dem 13. Jahrhundert Grafen von Montefeltro. Einen von diesen, Oddantonio, hatte Papst Eugen IV. zum Herzog gemacht (1443). Ein Jahr darauf wurde er ermordet, und es folgte ihm in der Herrschaft sein Halbbruder Federigo. Aber die Herzogs-

würde ging auf diesen als Bastard nicht mit über, erst dreißig Jahre später verlieh sie ihm Sixtus IV., wofür Federigo dem päpstlichen Gönner seine Kriege führen half. Friedrich war einäugig und hinkend, aber er war ein tüchtiger General nach den kleinen Verhältnissen der Zeit, dabei ein kluger Regent und ein Beschützer der Künste von ganz selbständigem Geschmack. Man rechnete es ihm zum Ruhme, daß er als Söldnerführer das Ausplündern der Städte nicht zum bloßen Vergnügen betrieb, sondern weil dabei Kunstgegenstände und seltene Bücher zu gewinnen waren. Klar und scharf hat Piero de' Franceschi sein keineswegs schönes Antlitz mit einer Habichtsnase und etlichen Warzen, sowie das seiner Gemahlin Battista Sforza gemalt (Uffizien), beide ganz ins Profil gestellt und einander zugewandt (Abb. 200 u. 201). Sie war die Tochter des Herrn von Pesaro und ein Muster von feiner, weiblich zugerichteter Gelehrsamkeit. Abgesandte von Höfen und Städten feierten redend ihr Andenken, als sie erst siebenundzwanzigjährig in Gubbio 1472 gestorben war; zwischen diesem Jahre und 1469, wo Piero nach Urbino kam, sind die Bildnisse gemalt. Auf den Rückseiten der Bilder sieht man in emailartig gemalten Landschaften (von deren Wirkung man sich nach den Hintergründen der Bildnisse eine Vorstellung machen kann) Triumphwagen dargestellt, auf denen der Herzog und die Herzogin sitzen, geleitet von Tugenden; das Ganze ist ausdrucksvoll und packend, wie man das bei Piero gewohnt ist. Es gibt noch einige Profilbildnisse junger Florentinerinnen,

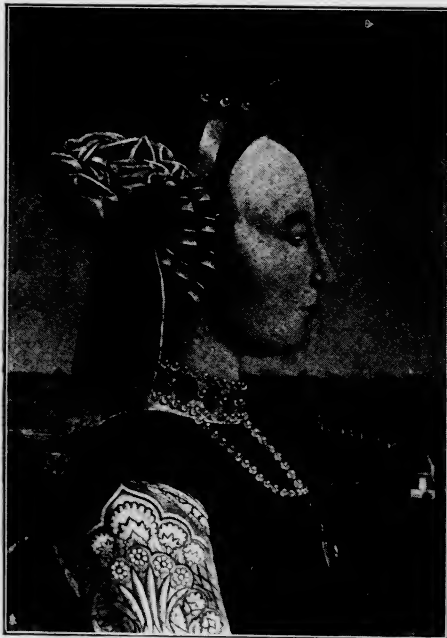


Abb. 200. Battista di Montefeltro, von Piero dei Franceschi. Florenz, Uffizien.

die derselben Richtung angehören und die vermöge ihrer strengen Zeichnung, der ungemein zarten, beinahe schattenlosen Modellierung des Fleisches und der sorgfältigen farbigen Ausführung alles Stofflichen so sehr den Reiz des Besondern haben, daß sie längst die Lieblinge unserer Kunstfreunde geworden sind. Gleich anmutig sind die sitzende, rückwärts geneigte junge Frau in Berlin (Nr. 1614, aus der Sammlung Ashburnham; Abb. 202) und ein etwas kecker dreinschauender Mädchenkopf mit ganz kurzem Brustausschnitt des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand (Abb. 203). Weniger reizvoll und auch in der Ausführung geringer ist die sogenannte Contessa Palma in London Nr. 758 (aus Ascoli). Alle drei gingen bisher unter dem Namen Pieros. Jetzt ist man geneigt, sie seinem florentinischen Lehrer Domenico Veneziano (S. 301) zuzuweisen.



Abb. 201. Federigo di Montefeltro, von Piero dei Franceschi. Florenz, Uffizien.

Der Herzog Federigo baute sich in Urbino, zuerst mit Hilfe Lauranas (S. 204), einen weiten, wegen seiner zweckmäßigen Einrichtungen in Italien berühmten Palast, in dem später auch sein gichtkranker Sohn Guidobaldo, Raffaels Landesherr, mit Elisabeth von Mantua Hof hielt. Er hatte sie geheiratet, als er sechzehn Jahre alt war; er war edeln Sinnes, aber schwach von Körper und vom Schicksal verfolgt. Er starb früh kinderlos (1508), seine Gemahlin überlebte ihn viele Jahre. Seine ältere Schwester Giovanna hatte einen Neffen von Papst Sixtus geheiratet, den Sohn seines jüngsten Bruders Raffaello, Giovanni della Rovere, den jüngeren

würde ging auf diesen als Bastard nicht mit über, erst dreißig Jahre später verlieh sie ihm Sixtus IV., wofür Federigo dem päpstlichen Gönner seine Kriege führen half. Friedrich war einäugig und hinkend, aber er war ein tüchtiger General nach den kleinen Verhältnissen der Zeit, dabei ein kluger Regent und ein Beschützer der Künste von ganz selbständigem Geschmack. Man rechnete es ihm zum Ruhme, daß er als Söldnerführer das Ausplündern der Städte nicht zum bloßen Vergnügen betrieb, sondern weil dabei Kunstgegenstände und seltene Bücher zu gewinnen waren. Klar und scharf hat Piero de' Franceschi sein keineswegs schönes Antlitz mit einer Habichtsnase und etlichen Warzen, sowie das seiner Gemahlin Battista Sforza gemalt (Uffizien), beide ganz ins Profil gestellt und einander zugewandt (Abb. 200 u. 201). Sie war die Tochter des Herrn von Pesaro und ein Muster von feiner, weiblich zugerichteter Gelehrsamkeit. Abgesandte von Höfen und Städten feierten redend ihr Andenken, als sie erst siebenundzwanzigjährig in Gubbio 1472 gestorben war; zwischen diesem Jahre und 1469, wo Piero nach Urbino kam, sind die Bildnisse gemalt. Auf den Rückseiten der Bilder sieht man in emailartig gemalten Landschaften (von deren Wirkung man sich nach den Hintergründen der Bildnisse eine Vorstellung machen kann) Triumphwagen dargestellt, auf denen der Herzog und die Herzogin sitzen, geleitet von Tugenden; das Ganze ist ausdrucksvoll und packend, wie man das bei Piero gewohnt ist. Es gibt noch einige Profilbildnisse junger Florentinerinnen,



Abb. 200. Battista di Montefeltro, von Piero dei Franceschi. Florenz, Uffizien.

die derselben Richtung angehören und die vermöge ihrer strengen Zeichnung, der ungemein zarten, beinahe schattenlosen Modellierung des Fleisches und der sorgfältigen farbigen Ausführung alles Stofflichen so sehr den Reiz des Besondern haben, daß sie längst die Lieblinge unserer Kunstfreunde geworden sind. Gleich anmutig sind die sitzende, rückwärts geneigte junge Frau in Berlin (Nr. 1614, aus der Sammlung Ashburnham; Abb. 202) und ein etwas keck dreinschauender Mädchenkopf mit ganz kurzem Brustausschnitt des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand (Abb. 203). Weniger reizvoll und auch in der Ausführung geringer ist die sogenannte Contessa Palma in London Nr. 758 (aus Ascoli). Alle drei gingen bisher unter dem Namen Pieros. Jetzt ist man geneigt, sie seinem florentinischen Lehrer Domenico Veneziano (S. 301) zuzuweisen.

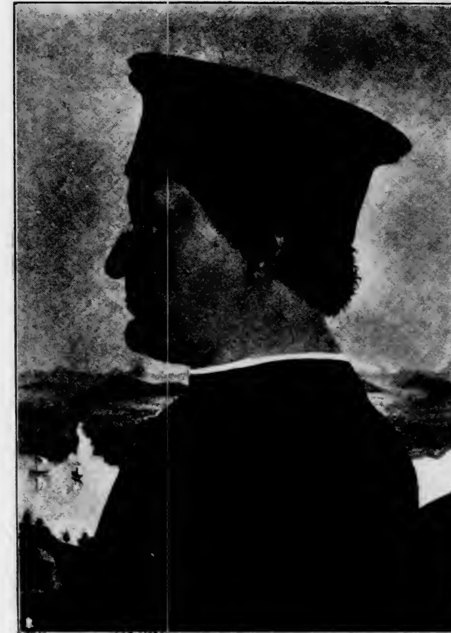


Abb. 201. Federigo di Montefeltro, von Piero dei Franceschi. Florenz, Uffizien.

Der Herzog Federigo baute sich in Urbino, zuerst mit Hilfe Lauranas (S. 204), einen weiten, wegen seiner zweckmäßigen Einrichtungen in Italien berühmten Palast, in dem später auch sein gichtkranker Sohn Guidobaldo, Raffaels Landesherr, mit Elisabeth von Mantua Hof hielt. Er hatte sie geheiratet, als er sechzehn Jahre alt war; er war edeln Sinnes, aber schwach von Körper und vom Schicksal verfolgt. Er starb früh kinderlos (1508), seine Gemahlin überlebte ihn viele Jahre. Seine ältere Schwester Giovanna hatte einen Neffen von Papst Sixtus geheiratet, den Sohn seines jüngsten Bruders Raffaello, Giovanni della Rovere, den jüngeren



Abb. 202. Bildnis einer jungen Frau. Art des Piero dei Franceschi. Berlin.

Bruder des Papstes Julius II. Aus dieser Ehe entsproß Francesco Maria della Rovere, den Guidobaldo 1504 adoptierte als dereinstigen Herzog von Urbino. Nun erst waren Sixtus Pläne erfüllt. Sein Neffe Julius II. hatte das Herzogtum an sein Haus gebracht mit Banden, die unzerreißbar sein mußten, wenn die Medici nicht gewesen wären, und wenn Julius nicht Leo X. zum Nachfolger gehabt hätte. Doch das gehört dem folgenden Jahrhundert an. Bei Gelegenheit Raffaels und Leos X. kommen wir auf Guidobaldos Hof zurück. Einstweilen nehmen wir wahr, wie Sixtus aus politischen Gründen die Interessen des Hauses förderte, in dessen kleiner Residenz Giovanni Santi, Raffaels Vater, lebte, — und wie er gleichzeitig einem anderen Mittelpunkte der umbrischen Kunst sein Augenmerk zuwandte: Perugia. Dort, wo ein ganz anderer Gesellschaftskreis herrschte als am Hofe zu Urbino, pflegte er die Universität, an der Luca Pacioli, ehe er nach Mailand ging, Mathematik lehrte (S. 302), und der des Papstes Neffe Julius die Ehre erwies, sich öffentlich ihren Zögling zu nennen. Das Interesse der päpstlichen Familie forderte, daß man sich mit allen Mitteln der größten Munizipalstadt Umbriens versicherte. Aber das war nicht leicht gegenüber der Macht und dem Trotze der einander bekämpfenden Adelsgeschlechter (S. 301). Erst Julius II. als Papst machte der Herrschaft der Baglioni ein Ende und nahm die Stadt für den Kirchenstaat in Besitz (1506).



Abb. 203. Mädchenbildnis. Art des Piero dei Franceschi. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Sixtus IV. war Staatsmann und Diplomat, wenn auch keiner von den feinsten unter denen seinesgleichen, er war vor allem ein rücksichtsloser und leidenschaftlicher

Kriegsmann, dabei von theologischer, aber nicht von tieferer humanistischer Bildung, und am allerwenigsten war er kunstverständig. Denn zuerst brauchte er nötigeres bei seinem schnellen Emporsteigen von unten nach



Abb. 204. Engel (aus der Himmelfahrt Christi), von Melozzo da Forli. Rom, S. Peter.

oben. Dann aber hielt er es für richtig, auch die Künste mit vor seinen Siegeswagen zu spannen. Schon im Anfange seines Pontifikates finden wir in Rom Melozzo da Forli, der auch für den befreundeten Federigo von Urbino tätig war.

Melozzo (1438—94), nicht viel älter als Perugino, ist wahrscheinlich



Abb. 202. Bildnis einer jungen Frau. Art des Piero dei Franceschi. Berlin.

Bruder des Papstes Julius II. Aus dieser Ehe entsproß Francesco Maria della Rovere, den Guidobaldo 1504 adoptierte als dereinstigen Herzog von Urbino. Nun erst waren Sixtus Pläne erfüllt. Sein Neffe Julius II. hatte das Herzogtum an sein Haus gebracht mit Banden, die unzerreißbar sein mußten, wenn die Medici nicht gewesen wären, und wenn Julius nicht Leo X. zum Nachfolger gehabt hätte. Doch das gehört dem folgenden Jahrhundert an. Bei Gelegenheit Raffaels und Leos X. kommen wir auf Guidobaldos Hof zurück. Einstweilen nehmen wir wahr, wie Sixtus aus politischen Gründen die Interessen des Hauses förderte, in dessen kleiner Residenz Giovanni Santi, Raffaels Vater, lebte, — und wie er gleichzeitig einem anderen Mittelpunkte der umbrischen Kunst sein Augenmerk zuwandte: Perugia. Dort, wo ein ganz anderer Gesellschaftskreis herrschte als am Hofe zu Urbino, pflegte er die Universität, an der Luca Pacioli, ehe er nach Mailand ging, Mathematik lehrte (S. 302), und der des Papstes Neffe Julius die Ehre erwies, sich öffentlich ihren Zögling zu nennen. Das Interesse der päpstlichen Familie forderte, daß man sich mit allen Mitteln der größten Munizipalstadt Umbriens versicherte. Aber das war nicht leicht gegenüber der Macht und dem Trotze der einander bekämpfenden Adelsgeschlechter (S. 301). Erst Julius II. als Papst machte der Herrschaft der Baglioni ein Ende und nahm die Stadt für den Kirchenstaat in Besitz (1506).



Abb. 203. Mädchenbildnis. Art des Piero dei Franceschi. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Sixtus IV. war Staatsmann und Diplomat, wenn auch keiner von den feinsten unter denen seinesgleichen, er war vor allem ein rücksichtsloser und leidenschaftlicher

Kriegsmann, dabei von theologischer, aber nicht von tieferer humanistischer Bildung, und am allerwenigsten war er kunstverständig. Denn zuerst brauchte er nötigeres bei seinem schnellen Emporsteigen von unten nach



Abb. 204. Engel (aus der Himmelfahrt Christi), von Melozzo da Forli. Rom, S. Peter.

oben. Dann aber hielt er es für richtig, auch die Künste mit vor seinen Siegeswagen zu spannen. Schon im Anfange seines Pontifikates finden wir in Rom Melozzo da Forli, der auch für den befreundeten Federigo von Urbino tätig war.

Melozzo (1438—94), nicht viel älter als Perugino, ist wahrscheinlich

Schüler Pieros de' Franceschi, vielleicht ist er aber auch — auf Umwegen — von Mantegna beeinflußt worden. Mit beiden verbindet ihn die plastische Modellierung der Körper und der lebendige, realistische Ausdruck der Köpfe.



Abb. 205. Die Dialektik, von Melozzo da Forli. Berlin.

Er teilt ferner mit ihnen das Interesse für die Perspektive, die er meisterhaft anwendet in reichen architektonischen Innenräumen und, worin er besonders an Mantegna erinnert, in der Ansicht seiner Figuren „von unten nach oben", so daß sie dem Beschauer wie aufrecht stehend erscheinen. In dieser Art



Abb. 206. Sixtus IV. empfängt Platina (Teilstück). Von Melozzo da Forli. Vatikan.

malte er in der 1711 zerstörten Halbkuppel des Chors der Apostelkirche eine „Himmelfahrt Christi" mit Aposteln und reichgekleideten, halbwachsenen Engeln in kühnen Stellungen und mit lebhaften Gebärden. Des Papstes Neffe Giuliano, der nachmalige Julius II., dem die Kirche durch Erbschaft zugefallen war, hatte das Fresko 1479 oder wenig früher in Auftrag gegeben; 1481 wird es fertig gewesen sein. Heute findet man das Hauptstück, den von Engelköpfen umgebenen Erlöser, im Quirinal über einer Treppe eingemauert, vier Apostelköpfe aber und zehn Halbfiguren von musizierenden

Schüler Pieros de' Franceschi, vielleicht ist er aber auch — auf Umwegen — von Mantegna beeinflußt worden. Mit beiden verbindet ihn die plastische Modellierung der Körper und der lebendige, realistische Ausdruck der Köpfe.



Abb. 205. Die Dialektik, von Melozzo da Forli. Berlin.

Er teilt ferner mit ihnen das Interesse für die Perspektive, die er meisterhaft anwendet in reichen architektonischen Innenräumen und, worin er besonders an Mantegna erinnert, in der Ansicht seiner Figuren „von unten nach oben", so daß sie dem Beschauer wie aufrecht stehend erscheinen. In dieser Art



Abb. 206. Sixtus IV. empfängt Platina (Teilstück). Von Melozzo da Forli. Vatikan.

malte er in der 1711 zerstörten Halbkuppel des Chors der Apostelkirche eine „Himmelfahrt Christi" mit Aposteln und reichgekleideten, halberwachsenen Engeln in kühnen Stellungen und mit lebhaften Gebärden. Des Papstes Neffe Giuliano, der nachmalige Julius II., dem die Kirche durch Erbschaft zugefallen war, hatte das Fresko 1479 oder wenig früher in Auftrag gegeben; 1481 wird es fertig gewesen sein. Heute findet man das Hauptstück, den von Engelköpfen umgebenen Erlöser, im Quirinal über einer Treppe eingemauert, vier Apostelköpfe aber und zehn Halbfiguren von musizierenden

Engeln in der Sakristei der Peterskirche (Abb. 204). Hier übertrifft Melozzo sowohl Piero als Mantegna durch seine ganz eigenartige, majestätische, man möchte sagen: jubelnde Schönheit. Endlich ist auch die Farbe ein bedeutendes Mittel seiner Kunst. Er geht technischen Problemen nach und hat schon in Öl gemalt, z. B. für Federigos Bibliotheksaal im Palast zu Urbino 1474 und 75 eine Folge von Bildern, die die Pflege der Wissenschaften (Trivium und Quadrivium) darstellt. Auf einem (Berlin Nr. 54) empfängt der Herzog knieend aus den Händen der thronenden, reichbekleideten Dialektik ein Buch (Abb. 205), auf einem zweiten (Nr. 54 A) reicht die „Astronomie" einem anderen fürstlichen Manne eine Sphäre. Zwei weitere Stücke dieses Cyklus — Musik und Rhetorik — sind nach London gekommen, die übrigen drei verschollen. Die herkömmliche Allegorie in einer oft dargestellten Prunkszene hat doch hier ein neues, selbständig wirkendes Gewand bekommen in der zeitgeschichtlichen Tracht, der Porträtwahrheit und dem prächtig spielenden Schimmer der Architektur. Ein solches noch großartigeres Bibliothekbild ist das jetzt auf Leinwand gezogene umfängliche Fresko (Galerie des Vatikans), auf dem Sixtus im Hauskleid umgeben von seinen Nepoten den vor ihm knieenden Platina in Audienz empfängt (Abb. 206). Der war kürzlich Präfekt der neueingerichteten Vaticana geworden. Die Zahlung für die Fresken, zu denen das Stück gehört, ist 1477 erfolgt. In dem natürlichen und immer verschiedenen Gehaben der Personen und in der Art, wie sie gegen das durch die Fenster des Hintergrundes eindringende Licht gestellt sind (der lange, hagere Kardinal ist der spätere Julius II.), übertrifft Melozzo noch die Florentiner. Alle Bilder zeigen diesen originellen Maler des Übergangs auf selbständige Weise immer wieder neuen Problemen nachgehend.

Wie stehen doch hierin die gleichzeitigen Freskanten der Sixtina hinter ihm zurück? Allerdings hatten sie es nicht so leicht, indem sie noch nach älterer Weise mit einer Fülle von Gegenständen erzählen sollten oder wollten, während er durch seine Einzelfiguren auf das Herausarbeiten der selbständig wirkenden malerischen Erscheinung hingeführt wurde.

Daß Sixtus seinen Künstlern erlaubte zu erzählen, worin ja die Stärke der Florentiner lag, und ihnen keinerlei dogmatisierende Gedankenmalerei auferlegte, war verständig. Als er die einfache Kapelle bauen ließ, hatte er gleich dabei den künftigen Bilderschmuck im Auge gehabt. Der Raum mit

lauter geraden Flächen war günstig und für die Maler bequem. Zwei lange Seitenwände, und dazwischen dem Eingange gegenüber die Altarwand, standen zur Verfügung. Dargestellt ist in je sechs breiten Bildern die Geschichte Mosis (links vom Eingang) und Christi (rechts, gegenüber). Die Erzählung begann ursprünglich auf der Altarwand mit drei Bildern Peruginos, die später für Michelangelos Jüngstes Gericht heruntergeschlagen wurden: einer „Himmelfahrt Mariä" zwischen der „Findung Mosis" und „Christi Geburt". Sie schließt also am Eingange ab und zwar auf Mosis Seite mit dem „letzten Segen und Tod", auf der Seite Christi mit dem „Abendmahl"*). In die Darstellung der heiligen Geschichten legten die Künstler zeitgeschichtliche Beziehungen, so daß ihre Gemälde dadurch etwas von Historienbildern bekommen haben. Uns ist der Sinn nicht mehr überall verständlich, aber daß er besteht, ist wichtig für die Gattung und die Stellung der Kunst zu ihrer Zeit. Zu weit im Aufsuchen solcher Beziehungen wird man nicht gehen dürfen. So ist z. B. des Papstes Porträt jetzt nirgends mehr zu finden (einst auf Peruginos Assunta war er knieend dargestellt); wie nahe hätte es doch gelegen, seine Züge dem Petrus des „Schlüsselamts" (11) zu geben! Wir wissen nicht, wie weit im einzelnen die Anspielungen der Auftraggeber befahl, der sich übrigens sehr angelegentlich für das Prunkwerk interessierte. Daß er den plumpen Cosimo Rosselli allein vier Bilder malen ließ, zeugt nicht für seinen Geschmack, auch wenn die Geschichte bei Vasari nicht wahr ist, wonach er an Cosimos Manier und seinem aufgeklexten Gold (was die Bilder indessen nicht zeigen) besonderes Gefallen gefunden hätte.

Für den heutigen Betrachter ist es, abgesehen von dem wenigen Zeitgeschichtlichen, soweit es ihm noch zugänglich ist, am interessantesten zu beobachten, wie viel gemeinsames die hier zusammen arbeitenden Künstler haben, und wie daraus der Stil des Einzelnen nach der Stärke seines persönlichen Wesens hervortritt. Über das Eigentum der einzelnen Künstler

*) Mosis Seite: 1. Reise Mosis und Zipporas nach Ägypten (Pinturicchio). 2. Moses im Lande Midian (Sandro). 3. Pharaos Untergang (Rosselli). 4. Moses auf dem Sinai, Goldenes Kalb (Rosselli). 5. Rotte Korah (Sandro). 6. Mosis letzter Segen und Tod (Signorelli).

Christi Seite: 7. Taufe Christi (Perugino und Pinturicchio). 8. Versuchung Christi und Opfer eines Aussätzigen (Sandro). 9. Berufung des Petrus und des Andreas (Ghirlandajo). 10. Bergpredigt (Rosselli). 11. Petri Schlüsselamt (Perugino). 12. Abendmahl (Rosselli).

Engeln in der Sakristei der Peterskirche (Abb. 204). Hier übertrifft Melozzo sowohl Piero als Mantegna durch seine ganz eigenartige, majestätische, man möchte sagen: jubelnde Schönheit. Endlich ist auch die Farbe ein bedeutendes Mittel seiner Kunst. Er geht technischen Problemen nach und hat schon in Öl gemalt, z. B. für Federigos Bibliotheksaal im Palast zu Urbino 1474 und 75 eine Folge von Bildern, die die Pflege der Wissenschaften (Trivium und Quadrivium) darstellt. Auf einem (Berlin Nr. 54) empfängt der Herzog knieend aus den Händen der thronenden, reichbekleideten Dialektik ein Buch (Abb. 205), auf einem zweiten (Nr. 54 A) reicht die „Astronomie" einem anderen fürstlichen Manne eine Sphäre. Zwei weitere Stücke dieses Cyklus — Musik und Rhetorik — sind nach London gekommen, die übrigen drei verschollen. Die herkömmliche Allegorie in einer oft dargestellten Prunkszene hat doch hier ein neues, selbständig wirkendes Gewand bekommen in der zeitgeschichtlichen Tracht, der Porträtwahrheit und dem prächtig spielenden Schimmer der Architektur. Ein solches noch großartigeres Bibliothekbild ist das jetzt auf Leinwand gezogene umfängliche Fresko (Galerie des Vatikans), auf dem Sixtus im Hauskleid umgeben von seinen Nepoten den vor ihm knieenden Platina in Audienz empfängt (Abb. 206). Der war kürzlich Präfekt der neueingerichteten Vaticana geworden. Die Zahlung für die Fresken, zu denen das Stück gehört, ist 1477 erfolgt. In dem natürlichen und immer verschiedenen Gehaben der Personen und in der Art, wie sie gegen das durch die Fenster des Hintergrundes eindringende Licht gestellt sind (der lange, hagere Kardinal ist der spätere Julius II.), übertrifft Melozzo noch die Florentiner. Alle Bilder zeigen diesen originellen Maler des Übergangs auf selbständige Weise immer wieder neuen Problemen nachgehend.

Wie stehen doch hierin die gleichzeitigen Freskanten der Sixtina hinter ihm zurück? Allerdings hatten sie es nicht so leicht, indem sie noch nach älterer Weise mit einer Fülle von Gegenständen erzählen sollten oder wollten, während er durch seine Einzelfiguren auf das Herausarbeiten der selbständig wirkenden malerischen Erscheinung hingeführt wurde.

Daß Sixtus seinen Künstlern erlaubte zu erzählen, worin ja die Stärke der Florentiner lag, und ihnen keinerlei dogmatisierende Gedankenmalerei auferlegte, war verständig. Als er die einfache Kapelle bauen ließ, hatte er gleich dabei den künftigen Bilderschmuck im Auge gehabt. Der Raum mit

lauter geraden Flächen war günstig und für die Maler bequem. Zwei lange Seitenwände, und dazwischen dem Eingange gegenüber die Altarwand, standen zur Verfügung. Dargestellt ist in je sechs breiten Bildern die Geschichte Mosis (links vom Eingang) und Christi (rechts, gegenüber). Die Erzählung begann ursprünglich auf der Altarwand mit drei Bildern Peruginos, die später für Michelangelos Jüngstes Gericht heruntergeschlagen wurden: einer „Himmelfahrt Mariä" zwischen der „Findung Mosis" und „Christi Geburt". Sie schließt also am Eingange ab und zwar auf Mosis Seite mit dem „letzten Segen und Tod", auf der Seite Christi mit dem „Abendmahl"*). In die Darstellung der heiligen Geschichten legten die Künstler zeitgeschichtliche Beziehungen, so daß ihre Gemälde dadurch etwas von Historienbildern bekommen haben. Uns ist der Sinn nicht mehr überall verständlich, aber daß er besteht, ist wichtig für die Gattung und die Stellung der Kunst zu ihrer Zeit. Zu weit im Aufsuchen solcher Beziehungen wird man nicht gehen dürfen. So ist z. B. des Papstes Porträt jetzt nirgends mehr zu finden (einst auf Peruginos Assunta war er knieend dargestellt); wie nahe hätte es doch gelegen, seine Züge dem Petrus des „Schlüsselamts" (11) zu geben! Wir wissen nicht, wie weit im einzelnen die Anspielungen der Auftraggeber befahl, der sich übrigens sehr angelegentlich für das Prunkwerk interessierte. Daß er den plumpen Cosimo Rosselli allein vier Bilder malen ließ, zeugt nicht für seinen Geschmack, auch wenn die Geschichte bei Vasari nicht wahr ist, wonach er an Cosimos Manier und seinem aufgeklexten Gold (was die Bilder indessen nicht zeigen) besonderes Gefallen gefunden hätte.

Für den heutigen Betrachter ist es, abgesehen von dem wenigen Zeitgeschichtlichen, soweit es ihm noch zugänglich ist, am interessantesten zu beobachten, wie viel gemeinsames die hier zusammen arbeitenden Künstler haben, und wie daraus der Stil des Einzelnen nach der Stärke seines persönlichen Wesens hervortritt. Über das Eigentum der einzelnen Künstler

*) Mosis Seite: 1. Reise Mosis und Zipporas nach Ägypten (Pinturicchio). 2. Moses im Lande Midian (Sandro). 3. Pharaos Untergang (Rosselli). 4. Moses auf dem Sinai, Goldenes Kalb (Rosselli). 5. Rotte Korah (Sandro). 6. Mosis letzter Segen und Tod (Signorelli).

Christi Seite: 7. Taufe Christi (Perugino und Pinturicchio). 8. Versuchung Christi und Opfer eines Aussätzigen (Sandro). 9. Berufung des Petrus und des Andreas (Ghirlandajo). 10. Bergpredigt (Rosselli). 11. Petri Schlüsselamt (Perugino). 12. Abendmahl (Rosselli).

und seine Grenzen haben die Ansichten schon früh geschwankt. Auch die schärfere Stilkritik der neueren Zeit wird hier ohne neue äußere Anhaltspunkte niemals völlige Klarheit schaffen. Dennoch kann man nur auf dem Wege der Kritik zum Verstehen und zum Genießen des Ganzen kommen, weswegen wir genötigt sind, hier einige Bemerkungen zusammenzustellen, denen vielleicht der Leser, etwa mit den Photographien in der Hand, folgen wird. Wir beginnen mit den Florentinern und wenden uns dann zu den drei umbrischen Malern.



Abb. 207. Die Töchter Reguels, von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

Der reichste Geist ist Sandro; er wird auch in dem Gemeinsamen der anderen am meisten zu finden sein. Von seinen eigenen drei Bildern ist das glücklichste „Moses bei den Midianitern" (2), wo die einzelnen Szenen (Moses selbst kommt siebenmal vor!) auf die verschiedenen Pläne einer idyllisch gestimmten Landschaft verteilt sind. Die Tränkung der Schafe durch Moses mit den zwei schön gewachsenen Töchtern Reguels (Abb. 207) unter hügelwärts ansteigenden, bis zur Krone hinauf geschorenen Bäumen, und links davon der Zug schöner Frauen und Männer, den Moses zum Bilde herausführt, sind die beiden großen Hauptvorgänge. Alles andere ist mit wenig Figuren dazwischen verstreut, und darunter ist nur ganz wenig gewaltsames und heftiges, wie der erschlagene Ägypter. Sandro hat sich hier in diejenige Art seiner schönen Erscheinung, die ihm am besten steht, so ganz versenkt und sich darin genug getan, daß zuschauende Gestalten, Menschen von aktueller Bedeutung, gar keinen Platz mehr gefunden



Abb. 208. Die Rotte Korah (mittlere und rechte Gruppe), von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

haben. — Sein Sturz der Rotte Korah (5) bedeutet als Komposition mehr: ein Mittelstück mit zwei aus dem Bilde rechts und links hinausweisenden Flügeln, dazu als Hintergrund der Konstantinsbogen und säulengetragene antike Ruinen mit Durchblick auf Wasser und Berge (Abb. 208). Die Figuren sind stürmisch bewegt und darum meist nicht angenehm. Daß sie aber doch wirkliches Leben in sich haben, merkt man, wenn man sie z. B. mit denen von Cosimo Rosselli vergleicht, wo dieser dergleichen entweder äußerlich mitmachen will (4) oder stark karikiert (3). Auf Sandros Bilde stehen links ein älterer und ein jüngerer Mann, die keine bloßen Statisten sind: Pomponius Lätus und Alexander Farnese, wie man annimmt. In dem Ganzen hat man eine Anspielung finden wollen auf den Abfall des Erzbischofs Andreas von Krain. — Auf dem letzten Bilde Sandros (8) ist die „Versuchung Christi", wonach es früher benannt wurde, nur ausgedrückt in vier kleinen Nebenszenen, die auf Bergen und auf dem Giebeldach eines tempelartigen Gebäudes vor sich gehen. Dieses die Mitte beherrschende Gebäude aber und eine figurenreiche Szene davor, die den ganzen Vordergrund einnimmt, stehen mit der Versuchung Christi zunächst in keinem Zusammenhang. Der Bau stellt die Fassade des Spitals S. Spirito dar, das Sixtus hatte

und seine Grenzen haben die Ansichten schon früh geschwankt. Auch die schärfere Stilkritik der neueren Zeit wird hier ohne neue äußere Anhaltspunkte niemals völlige Klarheit schaffen. Dennoch kann man nur auf dem Wege der Kritik zum Verstehen und zum Genießen des Ganzen kommen, weswegen wir genötigt sind, hier einige Bemerkungen zusammenzustellen, denen vielleicht der Leser, etwa mit den Photographien in der Hand, folgen wird. Wir beginnen mit den Florentinern und wenden uns dann zu den drei umbrischen Malern.



Abb. 207. Die Töchter Reguels, von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

Der reichste Geist ist *Sandro*; er wird auch in dem Gemeinsamen der anderen am meisten zu finden sein. Von seinen eigenen *drei Bildern* ist das glücklichste „Moses bei den Midianitern" (2), wo die einzelnen Szenen (Moses selbst kommt siebenmal vor!) auf die verschiedenen Pläne einer idyllisch gestimmten Landschaft verteilt sind. Die Tränkung der Schafe durch Moses mit den zwei schön gewachsenen *Töchtern Reguels* (Abb. 207) unter hügelwärts ansteigenden, bis zur Krone hinauf geschorenen Bäumen, und links davon der Zug schöner Frauen und Männer, den Moses zum Bilde herausführt, sind die beiden großen Hauptvorgänge. Alles andere ist mit wenig Figuren dazwischen verstreut, und darunter ist nur ganz wenig gewaltsames und heftiges, wie der erschlagene Ägypter. Sandro hat sich hier in diejenige Art seiner schönen Erscheinung, die ihm am besten steht, so ganz versenkt und sich darin genug getan, daß zuschauende Gestalten, Menschen von aktueller Bedeutung, gar keinen Platz mehr gefunden

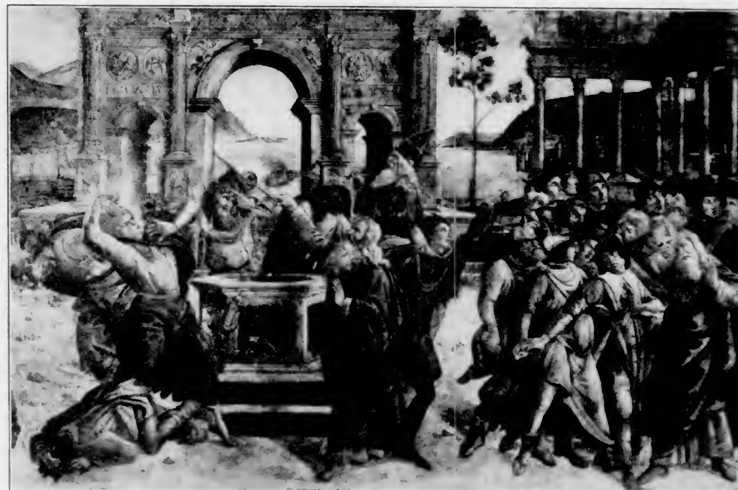


Abb. 208. Die Rotte Korah (mittlere und rechte Gruppe), von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

haben. — Sein *Sturz der Rotte Korah* (5) bedeutet als Komposition mehr: ein Mittelstück mit zwei aus dem Bilde rechts und links hinausweisenden Flügeln, dazu als Hintergrund der Konstantinsbogen und säulengetragene antike Ruinen mit Durchblick auf Wasser und Berge (Abb. 208). Die Figuren sind stürmisch bewegt und darum meist nicht angenehm. Daß sie aber doch wirkliches Leben in sich haben, merkt man, wenn man sie z. B. mit denen von Cosimo Rosselli vergleicht, wo dieser dergleichen entweder äußerlich mitmachen will (4) oder stark karikiert (3). Auf Sandros Bilde stehen links ein älterer und ein jüngerer Mann, die keine bloßen Statisten sind: Pomponius Lätus und Alexander Farnese, wie man annimmt. In dem Ganzen hat man eine Anspielung finden wollen auf den Abfall des Erzbischofs Andreas von Krain. — Auf dem letzten Bilde Sandros (8) ist die „Versuchung Christi", wonach es früher benannt wurde, nur ausgedrückt in vier kleinen Nebenszenen, die auf Bergen und auf dem Giebeldach eines tempelartigen Gebäudes vor sich gehen. Dieses die Mitte beherrschende Gebäude aber und eine figurenreiche Szene davor, die den ganzen Vordergrund einnimmt, stehen mit der Versuchung Christi zunächst in keinem Zusammenhang. Der Bau stellt die Fassade des Spitals S. Spirito dar, das Sixtus hatte

errichten und in dessen Genossenschaft er mit seinem ganzen Hofe sich hatte aufnehmen lassen. In der Mitte nimmt ein Hoher Priester aus den Händen eines weißgekleideten Chorknaben eine Schale entgegen. Anderes bringen zwei Frauen herzu, darunter eine prächtige Idealgestalt in Sandros Art (Abb. 209). Die Handlung ist als das Reinigungsopfer des Aussätzigen (Steinmann nach 3. Mose 14, 2—7) erklärt worden. Männer und einige Frauen in Zeittracht von zum teil sehr bedeutungsvollem Auftreten — einige glaubt man bestimmen zu können — stehen und sitzen in Gruppen und geben durch aufmerksames Zuschauen oder in lebhafter Unterhaltung ihre Teilnahme an dem merkwürdigen Vorgange kund. Nun verstehen wir, was das Ganze bedeutet. Dargestellt ist das Opfer Hilfesuchender und Geheilter, der Krankheit Gegenbild ist das Reich des Teufels, und die Heilstätte hat das Oberhaupt der Kirche errichtet. Die Komposition ist sorgfältig abgewogen, und es finden sich in der großen Versammlung Gestalten und Köpfe von Sandros allerbesten.

In der allgemeinen Harmonie und auch meistens in der Schönheit des Einzelnen wird Sandro von dem jungen Domenico Ghirlandajo übertroffen, dessen Bild (9) nach beiden Richtungen den großen Fortschritt des folgenden Jahrhunderts schon ahnen läßt (S. 270). Er ist der einzige hier in der Sixtina, der einen bereits vollkommen würdigen Christustypus geschaffen hat. Eine weite Landschaft tut sich vor uns auf: rechts und links bebaute Hügel, in der Mitte Wasser, heiter und glänzend bis in den tiefsten Hintergrund. Das allein ist eine künstlerische Leistung für sich, worin keiner von den anderen hier den Ghirlandajo völlig erreicht, und nur Sandro und Pinturicchio ihm nahe kommen. Vorn am Ufer in der Mitte des Bildes knieen die zwei Apostel vor Christus, der noch zweimal kleiner im Mittelgrunde, ebenso wie dort, mit erhobener rechter Hand erscheint und die Apostel in ihren Booten empfängt. Die rechte und die linke Seite des Vordergrundes füllen dichte Gruppen vornehmer, schöner Menschen, wie wir sie bei Ghirlandajo gewohnt sind. Wir kennen die ruhige Haltung seiner Gestalten: hie und da eine leise Handbewegung, aber nichts von Sandros interessanter Lebendigkeit, dafür die Köpfe besonders feierlich und ausdrucksvoll, und bisweilen in Beziehung zueinander gesetzt, was dem Einförmigen solcher Massenversammlungen entgegenwirkt. Einige Vögel stoßen durch die Luft, ein Mittel der Belebung durch Nebendinge, das allen Florentinern auf dieser Stufe gemeinsam ist und auch hier von zweien wieder angewendet wird (10. 1). — Ghirlandajo hat später wohl größeres ausgeführt, aber nichts schöneres, als diese Arbeit seiner Jugendzeit.



Abb. 209. Das Opfer des Aussätzigen (Mittelstück), von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

Von Sandro und Ghirlandajo zu Cosimo Rosselli ist, wie wir nicht anders erwarten können (S. 294), ein großer Abstand. Komponieren konnte Rosselli überhaupt nicht (Handlung hätte er nicht ausdrücken können), höchstens Zeitfiguren nebeneinander stellen. Die einförmigen, kurzen Köpfe und die undurchsichtig gemalten Bärte machen ihren Urheber leicht kenntlich. So gleichmäßig indessen, wie wir uns Cosimo vorstellen, oder wie wir ihn sonst kennen, und so in ihrer Art einheitlich, wie wir darnach erwarten müßten, sind die vier Bilder, die in der Sixtina unter seinem Namen gehen, keineswegs. Wir kennen seinen jungen Gehilfen Piero di Cosimo, den vortrefflichen Landschafter (S. 295). Vasari sagt, er hätte seinem Meister hier in dem Landschaftlichen geholfen, und das ist überzeugend. Aber in neuerer Zeit geht man weiter und sucht Pieros Anteil auch in dem Figürlichen.

Wir beginnen mit der „Bergpredigt" (10), die die schönste Landschaft hat, bei Sonnenuntergang, — also von Pieros Hand. Auch das Figürliche ist hier vielleicht am besten. Christus ist zweimal dargestellt, links auf dem Berge predigend, rechts den vor ihm knieenden nackten Aussätzigen heilend. Die Gruppe links ist besser komponiert als die rechts; auch die einzelnen

errichten und in dessen Genossenschaft er mit seinem ganzen Hofe sich hatte aufnehmen lassen. In der Mitte nimmt ein Hoher Priester aus den Händen eines weißgekleideten Chorknaben eine Schale entgegen. Anderes bringen zwei Frauen herzu, darunter eine prächtige Idealgestalt in Sandros Art (Abb. 209). Die Handlung ist als das Reinigungsopfer des Aussätzigen (Steinmann nach 3. Mose 14, 2—7) erklärt worden. Männer und einige Frauen in Zeittracht von zum teil sehr bedeutungsvollem Auftreten — einige glaubt man bestimmen zu können — stehen und sitzen in Gruppen und geben durch aufmerksames Zuschauen oder in lebhafter Unterhaltung ihre Teilnahme an dem merkwürdigen Vorgange kund. Nun verstehen wir, was das Ganze bedeutet. Dargestellt ist das Opfer Hilfesuchender und Geheilter, der Krankheit Gegenbild ist das Reich des Teufels, und die Heilstätte hat das Oberhaupt der Kirche errichtet. Die Komposition ist sorgfältig abgewogen, und es finden sich in der großen Versammlung Gestalten und Köpfe von Sandros allerbesten.

In der allgemeinen Harmonie und auch meistens in der Schönheit des Einzelnen wird Sandro von dem jungen Domenico Ghirlandajo übertroffen, dessen Bild (9) nach beiden Richtungen den großen Fortschritt des folgenden Jahrhunderts schon ahnen läßt (S. 270). Er ist der einzige hier in der Sixtina, der einen bereits vollkommen würdigen Christustypus geschaffen hat. Eine weite Landschaft tut sich vor uns auf: rechts und links bebaute Hügel, in der Mitte Wasser, heiter und glänzend bis in den tiefsten Hintergrund. Das allein ist eine künstlerische Leistung für sich, worin keiner von den anderen hier den Ghirlandajo völlig erreicht, und nur Sandro und Pinturicchio ihm nahe kommen. Vorn am Ufer in der Mitte des Bildes knieen die zwei Apostel vor Christus, der noch zweimal kleiner im Mittelgrunde, ebenso wie dort, mit erhobener rechter Hand erscheint und die Apostel in ihren Booten empfängt. Die rechte und die linke Seite des Vordergrundes füllen dichte Gruppen vornehmer, schöner Menschen, wie wir sie bei Ghirlandajo gewohnt sind. Wir kennen die ruhige Haltung seiner Gestalten: hie und da eine leise Handbewegung, aber nichts von Sandros interessanter Lebendigkeit, dafür die Köpfe besonders feierlich und ausdrucksvoll, und bisweilen in Beziehung zueinander gesetzt, was dem Einförmigen solcher Massenversammlungen entgegenwirkt. Einige Vögel stoßen durch die Luft, ein Mittel der Belebung durch Nebendinge, das allen Florentinern auf dieser Stufe gemeinsam ist und auch hier von zweien wieder angewendet wird (10. 1). — Ghirlandajo hat später wohl größeres ausgeführt, aber nichts schöneres, als diese Arbeit seiner Jugendzeit.



Abb. 209. Das Opfer des Aussätzigen (Mittelstück), von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

Von Sandro und Ghirlandajo zu Cosimo Rosselli ist, wie wir nicht anders erwarten können (S. 294), ein großer Abstand. Komponieren konnte Rosselli überhaupt nicht (Handlung hätte er nicht ausdrücken können), höchstens Zeitfiguren nebeneinander stellen. Die einförmigen, kurzen Köpfe und die undurchsichtig gemalten Bärte machen ihren Urheber leicht kenntlich. So gleichmäßig indessen, wie wir uns Cosimo vorstellen, oder wie wir ihn sonst kennen, und so in ihrer Art einheitlich, wie wir darnach erwarten müßten, sind die vier Bilder, die in der Sixtina unter seinem Namen gehen, keineswegs. Wir kennen seinen jungen Gehilfen Piero di Cosimo, den vortrefflichen Landschafter (S. 295). Vasari sagt, er hätte seinem Meister hier in dem Landschaftlichen geholfen, und das ist überzeugend. Aber in neuerer Zeit geht man weiter und sucht Pieros Anteil auch in dem Figürlichen.

Wir beginnen mit der „Bergpredigt“ (10), die die schönste Landschaft hat, bei Sonnenuntergang, — also von Pieros Hand. Auch das Figürliche ist hier vielleicht am besten. Christus ist zweimal dargestellt, links auf dem Berge predigend, rechts den vor ihm knieenden nackten Aussätzigen heilend. Die Gruppe links ist besser komponiert als die rechts; auch die einzelnen

Figuren dort sind besser, die vielen Frauen mit den andächtig in die Höhe gerichteten Köpfen sogar recht gut. Gibt man die Gruppe rechts dem Rosselli, so liegt es nahe, entweder das Bessere der übrigen Teile (Ulmann) oder die ganze linke Seite (Morelli) dem Piero zu geben, wogegen nicht spricht das Porträt Rossellis (aus S. Ambrogio in Florenz hier wiederholt, oben von links zweiter Kopf), das ja ebensogut der Gehilfe gemalt haben könnte, wie Rosselli selbst. Auf dieser Seite finden sich Zeitporträts, die man bestimmt hat. Jedenfalls sind hier verschiedene Urheber, nicht nur ausführende Hände, sichtbar. — Die „Gesetzgebung und das Goldene Kalb“ (4) zeigt in einer guten Landschaft, die wieder auf Piero zurückgehen wird, sehr viele Figuren, unter denen sich manche durch Haltung oder Stellung auszeichnen, z. B. der Begleiter des Moses (Josua, zweimal) oder ein entfernt an Ghirlandajo erinnernder Frauentypus, während der Moses selbst kraftlos und konventionell ist. Das ganze Bild ist nicht interessant, und das Bessere darauf nicht so gut, daß es nicht auch Rosselli gemacht haben könnte. — Das schwächste Bild ist das „Abendmahl“ (12). Judas sitzt, vom Rücken gesehen, nach der älteren Weise allein vor der Tafel, hinter der die übrigen, mit den Gesichtern dem Beschauer zugewendet, Platz genommen haben; er hat den Heiligenschein und trotzdem darunter, auf dem Nacken — eine bequeme Hieroglyphe nach mittelalterlicher Art — eine ganz kleine Teufelsgestalt. Die Teilnehmer des Abendmahls bemühen sich lebhaft zu erscheinen, machen aber sämtlich nichtssagende Gebärden und haben Köpfe ohne Ausdruck. Rechts und links am Bildrand stehen je zwei Männer in Zeittracht, besser als jene Hauptpersonen, wie das manchmal der Fall ist. Vor der einen Gruppe steht ein kleiner Hund sehr natürlich auf seinen Hinterfüßen aufgerichtet; nach der Seite der anderen hin bereiten sich Hund und Katze auf einen Angriff vor. Diese besseren Bestandteile in den Zutaten ist man geneigt Piero zu geben, während man sehr verschieden urteilt über die drei Szenen aus der Passion mit Landschaftshintergrund, auf die man beim Durchblick durch die Zwischenräume der Pilaster sieht. Einige finden diese Bildchen selbst für Rosselli zu elend (Ulmann), während andere sie dem Piero geben, sie also wohl für das Beste auf dem Bilde halten müssen (Schmarsow). — Der Untergang Pharaos (3) ist viel bewegter, als die drei eben betrachteten Bilder von Rosselli. In der Mitte des Bildes, im „Roten Meer“, steht eine Säule mit einem korinthischen Kapitell. Rechts davon auf der ägyptischen Seite, über einer türmereichen Stadt, regnet es, und das Heer versinkt; zahlreiche Krieger samt ihren Pferden kämpfen mit



Abb. 210. Gruppe aus Pharaos Untergang, von Piero di Cosimo (?). Rom, Sixtinische Kapelle.

den Wellen. Links davon, am anderen Ufer, ist es klar und hell. Moses steht dort und sieht auf das Heer der Feinde in den Fluten, neben ihm sieht man Aaron, knieend in türkischer Tracht, und Mirjam mit der Zither (Abb. 210). Hinter diesen, die mehr als Idealfiguren aufgefaßt sind, stehen verschiedene Porträtgestalten, deren anspruchsvolles Auftreten zu sagen scheint, daß sie hier etwas zu bedeuten haben: ein vornehmer Krieger mit grauen Locken, der begeistert gen Himmel blickt, einige jüngere Männer desselben Gesellschaftskreises, darunter zwei geharnischte Jünglinge, endlich ein graubärtiger Mann, in der Tracht der Chorherren von S. Peter, mit einem Reliquienbehälter in den Händen. Liegt hier Zeitgeschichte versteckt? Es scheint so, denn Vasari erzählt, Piero di Cosimo hätte unter anderen zwei große Kriegsmänner, die für Sixtus kämpften, dargestellt: Verginio, das Haupt der römischen Orsini und Generalleutnant in venezianischen Diensten, und Ruberto Sanseverino. Dieser zweite hat indessen garnicht unter Sixtus IV.

Figuren dort sind besser, die vielen Frauen mit den andächtig in die Höhe gerichteten Köpfen sogar recht gut. Gibt man die Gruppe rechts dem Rosselli, so liegt es nahe, entweder das Bessere der übrigen Teile (Ulmann) oder die ganze linke Seite (Morelli) dem Piero zu geben, wogegen nicht spricht das Porträt Rossellis (aus S. Ambrogio in Florenz hier wiederholt, oben von links zweiter Kopf), das ja ebensogut der Gehilfe gemalt haben könnte, wie Rosselli selbst. Auf dieser Seite finden sich Zeitporträts, die man bestimmt hat. Jedenfalls sind hier verschiedene Urheber, nicht nur ausführende Hände, sichtbar. — Die „Gesetzgebung und das Goldene Kalb“ (4) zeigt in einer guten Landschaft, die wieder auf Piero zurückgehen wird, sehr viele Figuren, unter denen sich manche durch Haltung oder Stellung auszeichnen, z. B. der Begleiter des Moses (Josua, zweimal) oder ein entfernt an Ghirlandajo erinnernder Frauentypus, während der Moses selbst kraftlos und konventionell ist. Das ganze Bild ist nicht interessant, und das Bessere darauf nicht so gut, daß es nicht auch Rosselli gemacht haben könnte. — Das schwächste Bild ist das „Abendmahl“ (12). Judas sitzt, vom Rücken gesehen, nach der älteren Weise allein vor der Tafel, hinter der die übrigen, mit den Gesichtern dem Beschauer zugewendet, Platz genommen haben; er hat den Heiligenschein und trotzdem darunter, auf dem Nacken — eine bequeme Hieroglyphe nach mittelalterlicher Art — eine ganz kleine Teufelsgestalt. Die Teilnehmer des Abendmahls bemühen sich lebhaft zu erscheinen, machen aber sämtlich nichtssagende Gebärden und haben Köpfe ohne Ausdruck. Rechts und links am Bildrand stehen je zwei Männer in Zeittracht, besser als jene Hauptpersonen, wie das manchmal der Fall ist. Vor der einen Gruppe steht ein kleiner Hund sehr natürlich auf seinen Hinterfüßen aufgerichtet; nach der Seite der anderen hin bereiten sich Hund und Katze auf einen Angriff vor. Diese besseren Bestandteile in den Zutaten ist man geneigt Piero zu geben, während man sehr verschieden urteilt über die drei Szenen aus der Passion mit Landschaftshintergrund, auf die man beim Durchblick durch die Zwischenräume der Pilaster sieht. Einige finden diese Bildchen selbst für Rosselli zu elend (Ulmann), während andere sie dem Piero geben, sie also wohl für das Beste auf dem Bilde halten müssen (Schmarsow). — Der Untergang Pharaos (3) ist viel bewegter, als die drei eben betrachteten Bilder von Rosselli. In der Mitte des Bildes, im „Roten Meer“, steht eine Säule mit einem korinthischen Kapitell. Rechts davon auf der ägyptischen Seite, über einer türmereichen Stadt, regnet es, und das Heer versinkt; zahlreiche Krieger samt ihren Pferden kämpfen mit

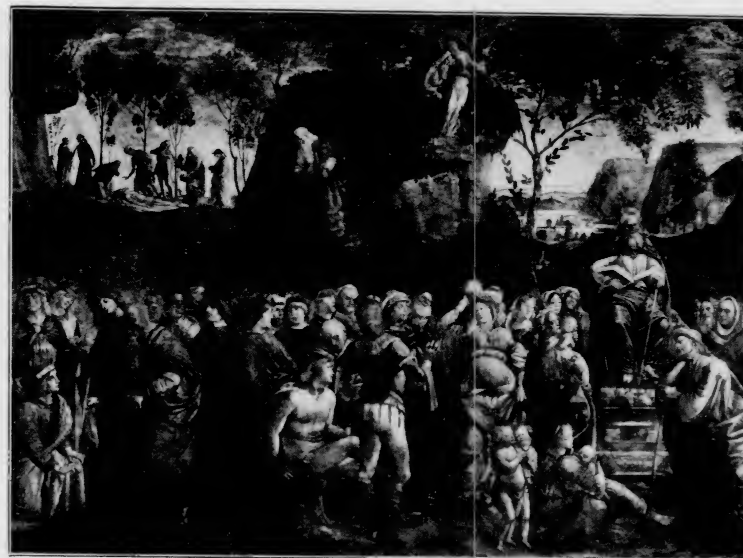


Abb. 210. Gruppe aus Pharaos Untergang, von Piero di Cosimo (?). Rom, Sixtinische Kapelle.

den Wellen. Links davon, am anderen Ufer, ist es klar und hell. Moses steht dort und sieht auf das Heer der Feinde in den Fluten, neben ihm sieht man Aaron, knieend in türkischer Tracht, und Mirjam mit der Zither (Abb. 210). Hinter diesen, die mehr als Idealfiguren aufgefaßt sind, stehen verschiedene Porträtgestalten, deren anspruchsvolles Auftreten zu sagen scheint, daß sie hier etwas zu bedeuten haben: ein vornehmer Krieger mit grauen Locken, der begeistert gen Himmel blickt, einige jüngere Männer desselben Gesellschaftskreises, darunter zwei geharnischte Jünglinge, endlich ein graubärtiger Mann, in der Tracht der Chorherren von S. Peter, mit einem Reliquienbehälter in den Händen. Liegt hier Zeitgeschichte versteckt? Es scheint so, denn Vasari erzählt, Piero di Cosimo hätte unter anderen zwei große Kriegsmänner, die für Sixtus kämpften, dargestellt: Verginio, das Haupt der römischen Orsini und Generalleutnant in venezianischen Diensten, und Ruberto Sanseverino. Dieser zweite hat indessen garnicht unter Sixtus IV.

für Rom gekämpft, wohl aber Roberto Malatesta (mit dem dann Vasari den Sanseverino verwechselt haben könnte), Herr von Rimini, Sohn Sigismondos (S. 152) und venezianischer Generalkapitän, den, wie die Historiker erzählen, die Republik dem Papste zu Hilfe schickte, als der Herzog von Kalabrien, der Sohn König Ferrantes von Neapel, vom Süden einbrach, um Ercole I. von Ferrara gegen Venedig zu schützen. Der Papst war mit Venedig verbündet und setzte sich den Neapolitanern entgegen. Auf dem Campo Morto bei Velletri schlug im August 1482 Malatestas Infanterie die neapolitanischen Reiter, die in den durch starken Regen geschwellten Sümpfen stecken blieben. Das Heer hatte große Verluste, nur mit Mühe rettete sich der Prinz durch die Flucht. Malatesta aber starb kurz darnach am Sumpffieber und wurde bei seiner Bestattung vom Papste hoch geehrt. So erzählt Machiavelli. Man hat darnach neuerdings in „Pharaos Untergang“ den Triumph über die Niederlage des Prinzen von Neapel sehen wollen, und der Gedanke hat viel ansprechendes. Die Feststellung der Porträts ist aber nicht gelungen, der schöne vom Rücken her gesehene Mann mit grauen Haaren kann z. B. nicht den erst vierzigjährigen Malatesta vorstellen. — Wer aber hat diese allegorisierende Historie gemalt? Man gibt entweder das Beste, die Porträtgruppe links, auf Grund jener Bemerkung Vasaris, dem Piero (Steinmann), und alles übrige einem schwächeren Schüler Rossellis, wenn nicht diesem selbst. Oder man ist zu einer ganz anderen Auffassung gekommen: man gibt nämlich die rechte Hälfte dem Domenico Ghirlandajo und läßt dabei die Gruppe links entweder dem Piero (Schmarsow), oder man gibt diese sogar dem Benedetto Ghirlandajo (Ulmann). Allen diesen Vermutungen liegt der Eindruck zugrunde, daß das Bild trotz seiner unerfreulichen Gesamthaltung doch das einzelne Figürliche höher aufgefaßt zeigt, als wir es bei Rosselli gewohnt sind. Aber Piero di Cosimo scheint uns dafür zur Erklärung auszureichen. Was Ghirlandajo betrifft, so könnte man an ihn doch nur in den besten Teilen erinnert werden, nämlich links, und da auch nur ganz allgemein. Die zum Bilde hinausschreitende Idealfigur einer Frau mit einem Bündel auf dem Kopfe hat zwar etwas von Ghirlandajo an sich, aber das beliebte Motiv kommt auch bei Sandro und Perugino vor, und warum hätte es nicht auch Piero di Cosimo anwenden sollen?

Wir kommen nun zu den Umbriern. Signorelli (6) hat die Anordnung der Florentiner: im Vordergrund eine mittlere Gruppe mit zwei Flügeln, rechts Moses auf dem Thron, sein Testament verkündend (Abb. 211), links Josuas Belehnung mit dem Hirtenstab, — darüber, ebenfalls dreifach gegliedert, Landschaft, links und in der Mitte mit kleinen Figuren besetzt (Tod Mosis; Moses sieht das gelobte Land). Signorelli erreicht Ghirlandajo und Sandro in der Komposition, kommt ihnen nahe in der Stimmung des Ganzen und in der Landschaft, und übertrifft sie noch in seiner Hauptstärke, der kräftig durchgebildeten männlichen Figur. Er ist sofort zu erkennen an den kraftvollen Männergestalten, dem auf den Stock gelehnten Alten vor Mosis Thron und den beiden hünenhaften Jünglingen in der Mitte des Bildes (der auf dem Baumstamm sitzende nackte soll den Stamm Levi bedeuten); auch in der umbrischen Neigung mancher Köpfe, die aber nie so weich sind, wie bei Perugino oder Pinturicchio, — endlich in seinen hochgewachsenen Frauen mit den nicht gerade sehr bedeutenden Gesichtszügen. Nach Vasari soll ihm dabei Bartolommeo della Gatta geholfen haben.


Abb. 211. Mosis letzter Segen und Tod (links und rechts fehlen kleine Stücke), von Luca Signorelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

Wie anders ist die Erscheinung der Menschen auf Peruginos Schlüsselamt (11), einem seiner besten Bilder (Abb. 212)! Der Körperbau, der bei Signorelli oft die Hauptsache ist und immer, bei jeder Art von Be-

für Rom gekämpft, wohl aber Roberto Malatesta (mit dem dann Vasari den Sanseverino verwechselt haben könnte), Herr von Rimini, Sohn Sigismondos (S. 152) und venezianischer Generalkapitän, den, wie die Historiker erzählen, die Republik dem Papste zu Hilfe schickte, als der Herzog von Kalabrien, der Sohn König Ferrantes von Neapel, vom Süden einbrach, um Ercole I. von Ferrara gegen Venedig zu schützen. Der Papst war mit Venedig verbündet und setzte sich den Neapolitanern entgegen. Auf dem Campo Morto bei Velletri schlug im August 1482 Malatestas Infanterie die neapolitanischen Reiter, die in den durch starken Regen geschwellten Sümpfen stecken blieben. Das Heer hatte große Verluste, nur mit Mühe rettete sich der Prinz durch die Flucht. Malatesta aber starb kurz darnach am Sumpffieber und wurde bei seiner Bestattung vom Papste hoch geehrt. So erzählt Machiavelli. Man hat darnach neuerdings in „Pharaos Untergang“ den Triumph über die Niederlage des Prinzen von Neapel sehen wollen, und der Gedanke hat viel ansprechendes. Die Feststellung der Porträts ist aber nicht gelungen, der schöne vom Rücken her gesehene Mann mit grauen Haaren kann z. B. nicht den erst vierzigjährigen Malatesta vorstellen. — Wer aber hat diese allegorisierende Historie gemalt? Man gibt entweder das Beste, die Porträtgruppe links, auf Grund jener Bemerkung Vasaris, dem Piero (Steinmann), und alles übrige einem schwächeren Schüler Rossellis, wenn nicht diesem selbst. Oder man ist zu einer ganz anderen Auffassung gekommen: man gibt nämlich die rechte Hälfte dem Domenico Ghirlandajo und läßt dabei die Gruppe links entweder dem Piero (Schmarsow), oder man gibt diese sogar dem Benedetto Ghirlandajo (Ulmann). Allen diesen Vermutungen liegt der Eindruck zugrunde, daß das Bild trotz seiner unerfreulichen Gesamthaltung doch das einzelne Figürliche höher aufgefaßt zeigt, als wir es bei Rosselli gewohnt sind. Aber Piero di Cosimo scheint uns dafür zur Erklärung auszureichen. Was Ghirlandajo betrifft, so könnte man an ihn doch nur in den besten Teilen erinnert werden, nämlich links, und da auch nur ganz allgemein. Die zum Bilde hinausschreitende Idealfigur einer Frau mit einem Bündel auf dem Kopfe hat zwar etwas von Ghirlandajo an sich, aber das beliebte Motiv kommt auch bei Sandro und Perugino vor, und warum hätte es nicht auch Piero di Cosimo anwenden sollen?

Wir kommen nun zu den Umbriern. Signorelli (6) hat die Anordnung der Florentiner: im Vordergrund eine mittlere Gruppe mit zwei Flügeln, rechts Moses auf dem Thron, sein Testament verkündend (Abb. 211),


Abb. 211. Mosis letzter Segen und Tod (links und rechts fehlen kleine Stücke), von Luca Signorelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

links Josuas Belehnung mit dem Hirtenstab, — darüber, ebenfalls dreifach gegliedert, Landschaft, links und in der Mitte mit kleinen Figuren besetzt (Tod Mosis; Moses sieht das gelobte Land). Signorelli erreicht Ghirlandajo und Sandro in der Komposition, kommt ihnen nahe in der Stimmung des Ganzen und in der Landschaft, und übertrifft sie noch in seiner Hauptstärke, der kräftig durchgebildeten männlichen Figur. Er ist sofort zu erkennen an den kraftvollen Männergestalten, dem auf den Stock gelehnten Alten vor Mosis Thron und den beiden hünenhaften Jünglingen in der Mitte des Bildes (der auf dem Baumstamm sitzende nackte soll den Stamm Levi bedeuten); auch in der umbrischen Neigung mancher Köpfe, die aber nie so weich sind, wie bei Perugino oder Pinturicchio, — endlich in seinen hochgewachsenen Frauen mit den nicht gerade sehr bedeutenden Gesichtszügen. Nach Vasari soll ihm dabei Bartolommeo della Gatta geholfen haben.

Wie anders ist die Erscheinung der Menschen auf Peruginos Schlüsselamt (11), einem seiner besten Bilder (Abb. 212)! Der Körperbau, der bei Signorelli oft die Hauptsache ist und immer, bei jeder Art von Be-

kleidung, maßgebend bleibt, wird bei Pietro hinter schönen Gewändern und reichem Faltenwurf versteckt; die Hände gestikulieren hie und da, aber der eigentliche Ausdruck ist doch in die Köpfe gelegt. Die Figuren sind sehr schön gezeichnet, und die Feierlichkeit hat soviel Leben bekommen, wie es bei Perugino möglich ist. Die drei Architekturen des Hintergrundes, eine Rundkirche zwischen zwei Triumphbogen, an sich gut, wirken durch ihre Anordnung einförmig, noch mehr aber tut es der Fliesenboden des Mittelgrundes, wo Staffage von Figuren aus dem „Leben Christi" in ganz kleinem Maßstab über den Köpfen der Personen des Vordergrundes hin- und hertanzt. Das Breitbild besteht aus lauter horizontal geführten geraden Linien. Komponieren war ohnehin Peruginos starke Seite nicht (S. 319). Hätte er Landschaft genommen statt der Architektur, so würde er die Einförmigkeit haben vermindern können. Was das Typische betrifft, so wird man auf diesem Bilde eine besondere Beeinflussung durch einzelne Florentiner, z. B. Sandro oder Ghirlandajo, nicht wahrnehmen. Perugino hat die Florentiner studiert und dazu die feine Beseelung der Köpfe aus sich gefunden; was er gibt, ist durchaus sein eigen, und als solches ebenso kenntlich, wie Signorelli auf seinem Fresko (6) deutlich erkennbar ist. Diesem hat man neuerdings auf dem „Schlüsselamt" die zwei hinter Christus stehenden Greise zugewiesen, sowie einen ganz zu äußerst links stehenden schlanken Jüngling (auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbar), der den Thronfolger von Neapel vorstellen soll, des Papstes Gegner in der letzten Schlacht (S. 346). Signorelli könnte ja freilich noch zuletzt an Peruginos Fresko mit geholfen haben.

Die zwei anderen Bilder, die früher dem Perugino gegeben wurden (1. 7), beides Landschaften, machen doch auch in ihren Figuren und in dem Ganzen der Gruppierung einen völlig anderen Eindruck als das „Schlüsselamt" (11). Man hat das auf verschiedene Ursachen zurückgeführt und aus allerlei Einflüssen erklärt, bis man auf das Richtige kam und die Bilder dem Pinturicchio gab (Morelli). Es wäre doch auch zu seltsam, wenn Perugino sich innerhalb eines einzigen Werkes so verschieden zeigen sollte. Betrachten wir die Fresken einzeln.

Das eine (1) ist in den Figuren durchweg viel kräftiger, als wir es bei Perugino sonst finden. In dem, wie gewöhnlich, dreigliedrigen Vordergrunde besteht die Mittelgruppe aus einem erwachsenen Engel, der mit entschiedener Gebärde und in fester, energischer Stellung, das linke Knie durchgedrückt, dem Moses entgegentritt (Abb. 213). Das hat so wenig Peruginos Typus, wie die drei gleich schönen Frauen links davon. Vereinzelt könnte

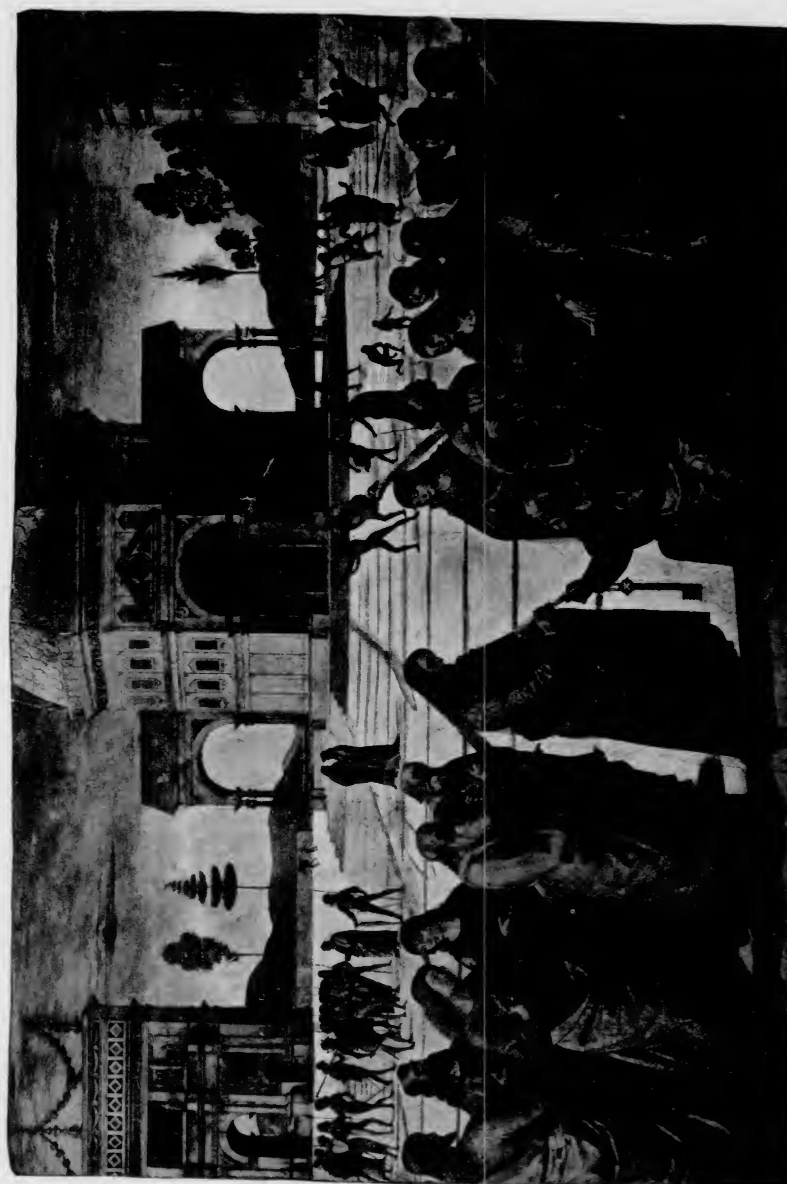


Abb. 212. Petri Schlüsselamt (mittlerer Ausschnitt), von Perugino. Rom, Sixtinische Kapelle.

kleidung, maßgebend bleibt, wird bei Pietro hinter schönen Gewändern und reichem Faltenwurf versteckt; die Hände gestikulieren hie und da, aber der eigentliche Ausdruck ist doch in die Köpfe gelegt. Die Figuren sind sehr schön gezeichnet, und die Feierlichkeit hat soviel Leben bekommen, wie es bei Perugino möglich ist. Die drei Architekturen des Hintergrundes, eine Rundkirche zwischen zwei Triumphbogen, an sich gut, wirken durch ihre Anordnung einförmig, noch mehr aber tut es der Fliesenboden des Mittelgrundes, wo Staffage von Figuren aus dem „Leben Christi" in ganz kleinem Maßstab über den Köpfen der Personen des Vordergrundes hin- und hertanzt. Das Breitbild besteht aus lauter horizontal geführten geraden Linien. Komponieren war ohnehin Peruginos starke Seite nicht (S. 319). Hätte er Landschaft genommen statt der Architektur, so würde er die Einförmigkeit haben vermindern können. Was das Typische betrifft, so wird man auf diesem Bilde eine besondere Beeinflussung durch einzelne Florentiner, z. B. Sandro oder Ghirlandajo, nicht wahrnehmen. Perugino hat die Florentiner studiert und dazu die feine Beseelung der Köpfe aus sich gefunden; was er gibt, ist durchaus sein eigen, und als solches ebenso kenntlich, wie Signorelli auf seinem Fresko (6) deutlich erkennbar ist. Diesem hat man neuerdings auf dem „Schlüsselamt" die zwei hinter Christus stehenden Greise zugewiesen, sowie einen ganz zu äußerst links stehenden schlanken Jüngling (auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbar), der den Thronfolger von Neapel vorstellen soll, des Papstes Gegner in der letzten Schlacht (S. 346). Signorelli könnte ja freilich noch zuletzt an Peruginos Fresko mit geholfen haben.

Die zwei anderen Bilder, die früher dem Perugino gegeben wurden (1. 7), beides Landschaften, machen doch auch in ihren Figuren und in dem Ganzen der Gruppierung einen völlig anderen Eindruck als das „Schlüsselamt" (11). Man hat das auf verschiedene Ursachen zurückgeführt und aus allerlei Einflüssen erklärt, bis man auf das Richtige kam und die Bilder dem Pinturicchio gab (Morelli). Es wäre doch auch zu seltsam, wenn Perugino sich innerhalb eines einzigen Werkes so verschieden zeigen sollte. Betrachten wir die Fresken einzeln.

Das eine (1) ist in den Figuren durchweg viel kräftiger, als wir es bei Perugino sonst finden. In dem, wie gewöhnlich, dreigliedrigen Vordergrunde besteht die Mittelgruppe aus einem erwachsenen Engel, der mit entschiedener Gebärde und in fester, energischer Stellung, das linke Knie durchgedrückt, dem Moses entgegentritt (Abb. 213). Das hat so wenig Peruginos Typus, wie die drei gleich schönen Frauen links davon. Vereinzelt könnte

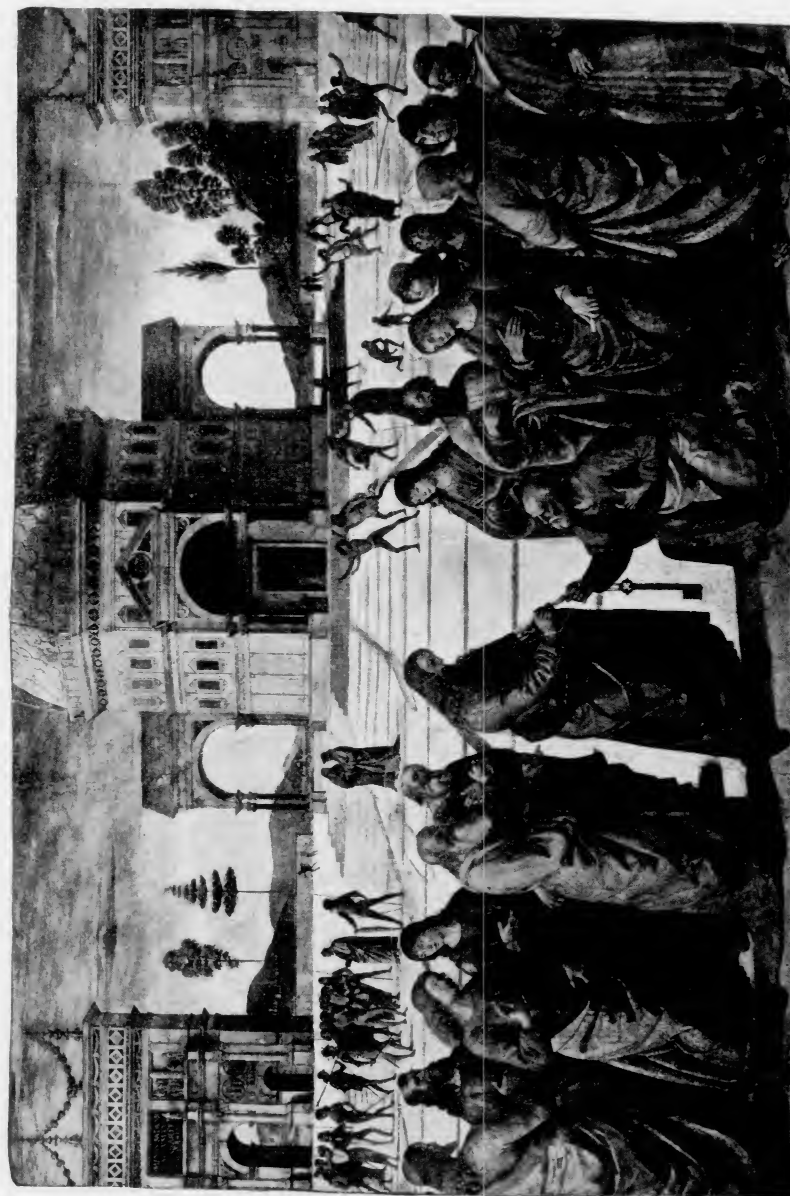


Abb. 212. Petri Schlüsselamt (mittlerer Ausschnitt), von Perugino. Rom, Sixtinische Kapelle.



Abb. 213. Ausschnitt aus der Reise Mosis, von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

ja so etwas auch bei ihm vorkommen, aber nun gehe man weiter, sehe die derben, kräftigen Kinder, die beiden Frauen auf der rechten Seite, die mit dem Knaben beschäftigt sind, und die ernste Männerversammlung um sie her. Man wird nur sehr weniges finden, was an Perugino erinnert, — wozu aber keineswegs der Profilkopf des zweiten Moses unter den Zuschauern der Frauengruppe (Abb. 214) gehört — dagegen sehr vieles, was, vollends wenn es in solcher Menge auftritt, gegen ihn spricht. Früher gab man das Bild Signorelli, worin sich die richtige Empfindung ausdrückte, daß es für Perugino nicht weich genug ist. Aber für Signorelli ist es doch auch durchaus nicht charakteristisch. Nun könnte man an eine „Beeinflussung" denken, durch die Perugino umgestaltet worden wäre, und da ist man auf Signorelli und Ghirlandajo geraten, nicht auf Sandro. Wir würden aber Sandro keineswegs ausschließen; man weiß nie, wie ein Vorbild im einzelnen wirkt, und vollständig sind die beiden zuerst erwähnten Maler ebensowenig in einer bestimmten Figur des Bildes wiederzuerkennen. Anders liegt die Sache,

wenn dieser Beeinflußte ein anderer wäre als Perugino, nämlich sein Gehilfe Pinturicchio, dessen Teilnahme im allgemeinen überliefert ist, und der doch nur in diesen beiden Bildern gesucht werden kann. Man wird ihn an sich gewiß nicht kräftiger nennen als Perugino, aber in der Erzählung ist er mannigfaltiger, für das Zeitkostüm und die Zeitgeschichte mehr begabt oder eingenommen als der andere. Daß ein solcher in der Gesellschaft von Mitarbeitern, die ihm in der Charakteristik so überlegen waren wie die Florentiner, diesen sehr nahe kommen konnte, ist begreiflich. Tritt man nach diesen Beobachtungen an die Taufe Christi (7), so wird man auf dieser zunächst vergebens nach einem für Perugino ganz entscheidenden Gesichtstypus suchen, der nicht ebensogut einem anderen Urheber gehören könnte (Abb. 215).



Abb. 214. Kopf des Moses aus der Reise Mosis, von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

Die nackenden Aktfiguren um die Taufgruppe sind für Perugino zu mannigfaltig, und die Zuschauergruppen rechts und links zu weltlichvornehm. Man hat auch dieses früher aus Ghirlandajos Einfluß erklären wollen. Auf den Hügeln im Mittelgrunde die Predigten Johannis (links) und Christi (rechts), ferner die Engel, die oben das Rund mit dem Gottvater umschweben, sind nicht von Perugino, wohl aber erinnern sie an Pinturicchio. Nachdem diesem und ihrem von Vasari bei diesem Anlasse erwähnten Gehilfen, dem Abt Bartolommeo della Gatta von Arezzo, schon Crowe und Cavalcaselle beide Fresken zugesprochen hatten, hat sich die Meinung in bezug auf Pinturicchio immer mehr befestigt. An dem Entwurf wird Perugino im einzelnen beteiligt gewesen sein (eine Handzeichnung zu dieser Taufe Christi ist im Louvre), aber



Abb. 213. Ausschnitt aus der Reise Mosis, von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

ja so etwas auch bei ihm vorkommen, aber nun gehe man weiter, sehe die derben, kräftigen Kinder, die beiden Frauen auf der rechten Seite, die mit dem Knaben beschäftigt sind, und die ernste Männerversammlung um sie her. Man wird nur sehr weniges finden, was an Perugino erinnert, — wozu aber keineswegs der Profilkopf des zweiten Moses unter den Zuschauern der Frauengruppe (Abb. 214) gehört — dagegen sehr vieles, was, vollends wenn es in solcher Menge auftritt, gegen ihn spricht. Früher gab man das Bild Signorelli, worin sich die richtige Empfindung ausdrückte, daß es für Perugino nicht weich genug ist. Aber für Signorelli ist es doch auch durchaus nicht charakteristisch. Nun könnte man an eine „Beeinflussung“ denken, durch die Perugino umgestaltet worden wäre, und da ist man auf Signorelli und Ghirlandajo geraten, nicht auf Sandro. Wir würden aber Sandro keineswegs ausschließen; man weiß nie, wie ein Vorbild im einzelnen wirkt, und vollständig sind die beiden zuerst erwähnten Maler ebensowenig in einer bestimmten Figur des Bildes wiederzuerkennen. Anders liegt die Sache,

wenn dieser Beeinflußte ein anderer wäre als Perugino, nämlich sein Gehilfe Pinturicchio, dessen Teilnahme im allgemeinen überliefert ist, und der doch nur in diesen beiden Bildern gesucht werden kann. Man wird ihn an sich gewiß nicht kräftiger nennen als Perugino, aber in der Erzählung ist er mannigfaltiger, für das Zeitkostüm und die Zeitgeschichte mehr begabt oder eingenommen als der andere. Daß ein solcher in der Gesellschaft von Mitarbeitern, die ihm in der Charakteristik so überlegen waren wie die Florentiner, diesen sehr nahe kommen konnte, ist begreiflich. Tritt man nach diesen Beobachtungen an die *Taufe* Christi (7), so wird man auf dieser zunächst vergebens nach einem für Perugino ganz entscheidenden Gesichtstypus suchen, der nicht ebensogut einem anderen Urheber gehören könnte (Abb. 215).



Abb. 214. Kopf des Moses aus der Reise Mosis, von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

Die nackenden Aktfiguren um die Taufgruppe sind für Perugino zu mannigfaltig, und die Zuschauergruppen rechts und links zu weltlichvornehm. Man hat auch dieses früher aus Ghirlandajos Einfluß erklären wollen. Auf den Hügeln im Mittelgrunde die Predigten Johannis (links) und Christi (rechts), ferner die Engel, die oben das Rund mit dem Gottvater umschweben, sind nicht von Perugino, wohl aber erinnern sie an Pinturicchio. Nachdem diesem und ihrem von Vasari bei diesem Anlasse erwähnten Gehilfen, dem Abt Bartolommeo della Gatta von Arezzo, schon Crowe und Cavalcaselle beide Fresken zugesprochen hatten, hat sich die Meinung in bezug auf Pinturicchio immer mehr befestigt. An dem Entwurf wird Perugino im einzelnen beteiligt gewesen sein (eine Handzeichnung zu *dieser* Taufe Christi ist im Louvre), aber



Abb. 215. Taufe Christi (Teilstück), von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

die Ausführung und das Malwerk kommen dem Pinturicchio zu, von dem wir ebenfalls noch für diese Bilder Zeichnungen besitzen, falls ihm das sogenannte Venezianische Skizzenbuch Raffaels wenigstens zum teil gehört. Morelli hat zuletzt auf den besonderen, von dem peruginesken abweichenden Charakter der Landschaft in diesen beiden Fresken hingewiesen. Pinturicchios Landschaftsgründe sind reicher, mit Architektur und Staffage viel mehr angefüllt und nicht so auf einen Ton gestimmt, wie es bei Perugino zu sein pflegt.

Drittes Buch

Der Norden Italiens bis auf Tizian

Andrea Mantegna
Ferrara und Bologna
Venedig bis auf Tizian



Abb. 215. Taufe Christi (Teilstück), von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

die Ausführung und das Malwerk kommen dem Pinturicchio zu, von dem wir ebenfalls noch für diese Bilder Zeichnungen besitzen, falls ihm das sogenannte Venezianische Skizzenbuch Raffaels wenigstens zum teil gehört. Morelli hat zuletzt auf den besonderen, von dem peruginesken abweichenden Charakter der Landschaft in diesen beiden Fresken hingewiesen. Pinturicchios Landschaftsgründe sind reicher, mit Architektur und Staffage viel mehr angefüllt und nicht so auf einen Ton gestimmt, wie es bei Perugino zu sein pflegt.

Drittes Buch

Der Norden Italiens bis auf Tizian

Andrea Mantegna
Ferrara und Bologna
Venedig bis auf Tizian



Abb. 216. Das Schloßkastell, Castello di Corte, in Mantua.

1. Andrea Mantegna.

Padua (Squarcione) und Mantua.

Während sich die Kunst Toskanas und Umbriens in zahlreichen Vertretern mannigfach entwickelte, und ihre Einwirkung sich über Mittelitalien hinaus südlich bis nach Rom und nordwärts bis nach Venedig erstreckte, war in Oberitalien ein Künstler aufgetreten, der alle anderen um ihn her weit überragte und der in der Selbständigkeit seiner künstlerischen Gedanken und in der gewaltigen Kraft seines äußeren Könnens wohl jedem einzelnen der gleichzeitigen Florentiner überlegen war: Andrea Mantegna (1431—1506). Er hat zuerst, wie jeder andere in seinem Heimatlande, in der Stadt Padua eine Entwickelung durchgemacht, dann aber bald sein selbständiges Wesen gewonnen und seine Wege energisch und rücksichtslos verfolgt, ohne noch viel fremde Einflüsse aufzunehmen. Um so mehr hat er auf andere eingewirkt. Wenn man von der sanfteren Schönheit der Umbrer und Florentiner herkommt, so findet man sich nicht leicht in die herbe Strenge



Abb. 216. Das Schloßkastell, Castello di Corte, in Mantua.

1. Andrea Mantegna.

Padua (Squarcione) und Mantua.

Während sich die Kunst Toskanas und Umbriens in zahlreichen Vertretern mannigfach entwickelte, und ihre Einwirkung sich über Mittelitalien hinaus südlich bis nach Rom und nordwärts bis nach Venedig erstreckte, war in Oberitalien ein Künstler aufgetreten, der alle anderen um ihn her weit überragte und der in der Selbständigkeit seiner künstlerischen Gedanken und in der gewaltigen Kraft seines äußeren Könnens wohl jedem einzelnen der gleichzeitigen Florentiner überlegen war: Andrea Mantegna (1431—1506). Er hat zuerst, wie jeder andere in seinem Heimatlande, in der Stadt Padua eine Entwickelung durchgemacht, dann aber bald sein selbständiges Wesen gewonnen und seine Wege energisch und rücksichtslos verfolgt, ohne noch viel fremde Einflüsse aufzunehmen. Um so mehr hat er auf andere eingewirkt. Wenn man von der sanfteren Schönheit der Umbrer und Florentiner herkommt, so findet man sich nicht leicht in die herbe Strenge

Mantegnas. Er ist mehr, als irgend einer vor ihm, der Maler des Energischen. Eine gewisse Schönheit ergibt sich dann wohl auch bei ihm nebenher, aber er scheint sie nicht als Ziel für sich aufgesucht zu haben. Er geht auf die deutliche, scharfe Erscheinung der wirklichen Dinge los und sucht dafür neue Mittel. Bei ihm ist alles Problem: die perspektivische Linienführung, die Art, wie er seine Figuren zur Ansicht darbietet, und das Setzen der Farbe. Ein Ausruhen gibt es nicht für ihn, und selbst in seinem späten Alter ist er darum auch nicht abwärts gegangen. Er hat eine hohe Vorstellung von der Aufgabe der Kunst. Er kommt seiner Zeit nicht schmeichelnd entgegen; seine Besteller haben nach seiner Meinung vielmehr ihrerseits die Verpflichtung, ihm Arbeit zu geben. Er war ein persönlich schwer zu behandelnder Mann.

Seine Wirksamkeit ist zuerst mit Padua, dann seit 1460 mit Mantua verbunden. Von Mantua aus war er einmal in Verona und 1466 in Florenz, im folgenden Jahre malte er im Camposanto zu Pisa, viel später auch in Rom, sonst saß er im Gegensatze zu so vielen Malern seiner Zeit an seinem Wohnort fest und erwartete, daß seine Besteller zu ihm kamen. Wir betrachten Mantegna zuerst in Padua, dann in Mantua.

Padua hatte eine berühmte Universität, an der auch der Humanismus kräftig gepflegt wurde. Dort lebte ein eifriger Sammler antiker Kunstwerke, der sogar Griechenland bereist hatte, der nun als Gönner und Unternehmer Künstler an sich zog, sie in der Perspektive unterwies und unter seiner Aufsicht arbeiten ließ: Francesco Squarcione († 1474). Er bedeutet mehr durch diese Anregungen, die er einer nun entstehenden oberitalischen Malerschule gab, als durch seine eigenen Bilder. Denn nicht er hat die Kunst in Padua erweckt, sondern die Florentiner, die herüberkamen. Nach einer Urkunde hat Filippo Lippi schon 1434 im Santo Fresken gemalt. Man hat das — in so früher Zeit! — bezweifelt, aber wir kennen keinen anderen Maler dieses Namens als den berühmten. In den dreißiger Jahren war auch Paolo Uccello hier tätig, der sich durch die Behandlung des Perspektivischen einen Namen gemacht hatte. Und endlich arbeitete der große Realist Donatello hier jahrelang (S. 180). Das also sind die geistigen Urheber der Renaissance im Norden. — Bilder von Squarcione sind selten. Seine „Madonna aus dem Hause Lazzara" (Berlin; Abb. 217) zeigt in der Anordnung der Maria im Profil, in dem schreckhaft erregten Kinde, in den scharf ausgearbeiteten Formen den Einfluß Donatellos und eine mehr plastische als malerische Art, daneben aber in dem Beiwerk — dem

schön und kräftig gemalten Gehänge von Früchten und Blattzweigen und der Steinbrüstung, auf der ein einzelner Apfel liegt — Zutaten, die für die folgenden Maler (Mantegna, Crivelli) charakteristisch geworden sind. Wohin diese Kunst ohne neue geistige Zuflüsse führen konnte, sieht man an Squarciones Schülern, den Provinzialmalern Gregorio Schiavone und Marco Zoppo (von jedem ein Hauptbild in Berlin; Abb. 218). — Mantegna nahm bald eine andere, eigene Richtung. Squarciones Unterricht war für ihn gleichwohl sehr wichtig gewesen. Er war von Squarcione an Sohnes Statt angenommen und, erst zehnjährig, in die Rolle der Gilde von Padua eingetragen worden. Bald darnach kam Donatello, und er verließ Padua erst wieder, als Mantegna schon einige zwanzig Jahre alt war. Donatello also ist als sein eigentlicher Lehrmeister anzusehen. Von ihm hat Mantegna den Blick für das Charakteristische der Gegenstände und die scharfe Formausprägung. Mit ihm hat er gemein, daß ihm die Wahrheit über der Schönheit steht.


Abb. 217. Madonna, von Squarcione. Berlin.

Aber hat nicht Mantegna auch noch von einem Maler gelernt? In Padua lebte damals jahrelang der Ahnherr einer neuen venezianischen Malerschule, Jacopo Bellini, dessen Tochter Mantegna, ehe er später nach Mantua übersiedelte, zur Frau nahm. Von Jacopo besitzt der Louvre ein reiches, seit 1430 geführtes Skizzenbuch (ein zweites in London). Diese Zeichnungen aus der Mythologie und aus der heiligen Geschichte zeigen uns

Mantegnas. Er ist mehr, als irgend einer vor ihm, der Maler des Energischen. Eine gewisse Schönheit ergibt sich dann wohl auch bei ihm nebenher, aber er scheint sie nicht als Ziel für sich aufgesucht zu haben. Er geht auf die deutliche, scharfe Erscheinung der wirklichen Dinge los und sucht dafür neue Mittel. Bei ihm ist alles Problem: die perspektivische Linienführung, die Art, wie er seine Figuren zur Ansicht darbietet, und das Setzen der Farbe. Ein Ausruhen gibt es nicht für ihn, und selbst in seinem späten Alter ist er darum auch nicht abwärts gegangen. Er hat eine hohe Vorstellung von der Aufgabe der Kunst. Er kommt seiner Zeit nicht schmeichelnd entgegen; seine Besteller haben nach seiner Meinung vielmehr ihrerseits die Verpflichtung, ihm Arbeit zu geben. Er war ein persönlich schwer zu behandelnder Mann.

Seine Wirksamkeit ist zuerst mit Padua, dann seit 1460 mit Mantua verbunden. Von Mantua aus war er einmal in Verona und 1466 in Florenz, im folgenden Jahre malte er im Camposanto zu Pisa, viel später auch in Rom, sonst saß er im Gegensatze zu so vielen Malern seiner Zeit an seinem Wohnort fest und erwartete, daß seine Besteller zu ihm kamen. Wir betrachten Mantegna zuerst in Padua, dann in Mantua.

Padua hatte eine berühmte Universität, an der auch der Humanismus kräftig gepflegt wurde. Dort lebte ein eifriger Sammler antiker Kunstwerke, der sogar Griechenland bereist hatte, der nun als Gönner und Unternehmer Künstler an sich zog, sie in der Perspektive unterwies und unter seiner Aufsicht arbeiten ließ: Francesco Squarcione († 1474). Er bedeutet mehr durch diese Anregungen, die er einer nun entstehenden oberitalischen Malerschule gab, als durch seine eigenen Bilder. Denn nicht er hat die Kunst in Padua erweckt, sondern die Florentiner, die herüberkamen. Nach einer Urkunde hat Filippo Lippi schon 1434 im Santo Fresken gemalt. Man hat das — in so früher Zeit! — bezweifelt, aber wir kennen keinen anderen Maler dieses Namens als den berühmten. In den dreißiger Jahren war auch Paolo Uccello hier tätig, der sich durch die Behandlung des Perspektivischen einen Namen gemacht hatte. Und endlich arbeitete der große Realist Donatello hier jahrelang (S. 180). Das also sind die geistigen Urheber der Renaissance im Norden. — Bilder von Squarcione sind selten. Seine „Madonna aus dem Hause Lazzara“ (Berlin; Abb. 217) zeigt in der Anordnung der Maria im Profil, in dem schreckhaft erregten Kinde, in den scharf ausgearbeiteten Formen den Einfluß Donatellos und eine mehr plastische als malerische Art, daneben aber in dem Beiwerk — dem

schön und kräftig gemalten Gehänge von Früchten und Blattzweigen und der Steinbrüstung, auf der ein einzelner Apfel liegt — Zutaten, die für die folgenden Maler (Mantegna, Crivelli) charakteristisch geworden sind. Wohin diese Kunst ohne neue geistige Zuflüsse führen konnte, sieht man an Squarciones Schülern, den Provinzialmalern Gregorio Schiavone und Marco Zoppo (von jedem ein Hauptbild in Berlin; Abb. 218). — Mantegna nahm bald eine andere, eigene Richtung. Squarciones Unterricht war für ihn gleichwohl sehr wichtig gewesen. Er war von Squarcione an Sohnes Statt angenommen und, erst zehnjährig, in die Rolle der Gilde von Padua eingetragen worden. Bald darnach kam Donatello, und er verließ Padua erst wieder, als Mantegna schon einige zwanzig Jahre alt war. Donatello also ist als sein eigentlicher Lehrmeister anzusehen. Von ihm hat Mantegna den Blick für das Charakteristische der Gegenstände und die scharfe Formausprägung. Mit ihm hat er gemein, daß ihm die Wahrheit über der Schönheit steht.



Abb. 217. Madonna, von Squarcione. Berlin.

Aber hat nicht Mantegna auch noch von einem Maler gelernt? In Padua lebte damals jahrelang der Ahnherr einer neuen venezianischen Malerschule, Jacopo Bellini, dessen Tochter Mantegna, ehe er später nach Mantua übersiedelte, zur Frau nahm. Von Jacopo besitzt der Louvre ein reiches, seit 1430 geführtes Skizzenbuch (ein zweites in London). Diese Zeichnungen aus der Mythologie und aus der heiligen Geschichte zeigen uns

lebendig aufgefaßte, scharf gezeichnete und originell gruppierte Figuren mit einer sehr hervortretenden, eigentümlichen, nicht schönen oder intimen, aber doch schon gestimmten Landschaft, die oft durch Architektur und zeitgeschichtliche Staffage belebt ist. Man hat hier bereits in einer Frühform das bekannte **Breitbild** der späteren venezianischen Schule vor sich. Es ist von vornherein anzunehmen, daß ein so eigenartiger Maler von einer dem Mantegna leicht zugänglichen Richtung auch wirklich auf ihn eingewirkt habe. Dazu kommt, daß frühe Bilder von Giovanni, dem Sohne Jacopos, einzelnen Bildern des etwa gleichaltrigen Mantegna zum verwechseln ähnlich sind. Ein Breitbild Giovannis: „Christus am Ölberg“ in weiter Landschaft (London Nr. 726) beruht auf einer Skizze Jacopos (Brit. Museum Nr. 42) und galt früher als ein Werk Mantegnas. Ein „Christus am Ölberg“, mit sehr häßlichen Typen, von Mantegna (London Nr. 1417, gemalt 1459) ist dem einige Jahre jüngeren Bilde Giovannis äußerlich sehr ähnlich. Aber die Figuren sind viel rücksichtsloser, und die Landschaft ist anders. Mantegna hat eben nicht den Sinn für Landschaft, der sich in Giovannis Bilde mit dem weit in die Ferne geführten Wolkenhimmel so schön ausdrückt. Und etwas so abschreckend häßliches, wie der verkürzte, von den Füßen her gesehene männliche Akt des Christus auf Mantegnas „Pietà“ (Brera; Grisaille mit rosigen Fleischtönen) ist, würde kein Bellini gemacht haben.

Am besten ist Mantegna zu erkennen aus dem Hauptwerke seiner Paduaner Zeit, den **Fresken** in einer Familienkapelle der **Eremitani**, die dem h. Christoph und Jakobus dem älteren geweiht war und deshalb auf Grund eines Legats des letzten Familiengliedes mit Fresken aus dem Leben der beiden Heiligen ausgestattet wurde. Auf den beiden Seitenwänden, deren jede drei Streifen von je zwei Bildern fassen sollte, hatten ältere Schüler Squarciones links Geschichten des Jakobus, rechts solche des Christoph zu malen begonnen, und diese Darstellungen setzte Mantegna*) im Anfange

---

*) Links (Jakobus):
zwei Bilder von Pizzolo (?).
Jakobus tauft,
Jakobus vor dem Kaiser,
Gang zum Richtplatz,
Hinrichtung,
} von **Mantegna**.

Rechts (Christoph):
zwei Bilder von Zoppo (?).
Christoph predigend, von Ansuino.
Christoph das Christkind tragend, von Bono.
Hinrichtung
Wegschaffung des Leichnams,
} von **Mantegna**.

Neuere Meinungen über die obersten Bilderreihen, deren Ursprung unsicher ist, können hier nicht erörtert werden.



Abb. 218. Madonna mit Heiligen, von Zoppo. Berlin.

der fünfziger Jahre fort und hatte sie, ehe er nach Mantua übersiedelte, vollendet. Er überragt seine Arbeitsgenossen gleich im Anfange und schreitet dann zu immer neuen Aufgaben fort. Alles ist interessant, nichts erinnert an die hergebrachte Weise, wenn auch manches nicht an seinem Platze ist und das Problem für sich genommen werden will, so z. B. daß Mantegna auf der **untersten** Reihe der Jakobusbilder, die er — auf dieser Seite — zuletzt gemalt hat, plötzlich den Augenpunkt verändert, und wir vom Erdboden nichts erblicken, dagegen den vorne stehenden Gestalten unter die Fußsohlen sehen, mit deren Kanten sie aus dem Bildgrunde herausgetreten sind (Abb. 219). Die mittlere Reihe der Jakobusbilder, die doch

lebendig aufgefaßte, scharf gezeichnete und originell gruppierte Figuren mit einer sehr hervortretenden, eigentümlichen, nicht schönen oder intimen, aber doch schon gestimmten Landschaft, die oft durch Architektur und zeitgeschichtliche Staffage belebt ist. Man hat hier bereits in einer Frühform das bekannte **Breitbild** der späteren venezianischen Schule vor sich. Es ist von vornherein anzunehmen, daß ein so eigenartiger Maler von einer dem Mantegna leicht zugänglichen Richtung auch wirklich auf ihn eingewirkt habe. Dazu kommt, daß frühe Bilder von Giovanni, dem Sohne Jacopos, einzelnen Bildern des etwa gleichaltrigen Mantegna zum verwechseln ähnlich sind. Ein Breitbild Giovannis: „Christus am Ölberg“ in weiter Landschaft (London Nr. 726) beruht auf einer Skizze Jacopos (Brit. Museum Nr. 42) und galt früher als ein Werk Mantegnas. Ein „Christus am Ölberg“, mit sehr häßlichen Typen, von Mantegna (London Nr. 1417, gemalt 1459) ist dem einige Jahre jüngeren Bilde Giovannis äußerlich sehr ähnlich. Aber die Figuren sind viel rücksichtsloser, und die Landschaft ist anders. Mantegna hat eben nicht den Sinn für Landschaft, der sich in Giovannis Bilde mit dem weit in die Ferne geführten Wolkenhimmel so schön ausdrückt. Und etwas so abschreckend häßliches, wie der verkürzte, von den Füßen her gesehene männliche Akt des Christus auf Mantegnas „Pietà“ (Brera; Grisaille mit rosigen Fleischtönen) ist, würde kein Bellini gemacht haben.

Am besten ist Mantegna zu erkennen aus dem Hauptwerke seiner Paduaner Zeit, den **Fresken** in einer Familienkapelle der **Eremitani**, die dem h. Christoph und Jakobus dem älteren geweiht war und deshalb auf Grund eines Legats des letzten Familiengliedes mit Fresken aus dem Leben der beiden Heiligen ausgestattet wurde. Auf den beiden Seitenwänden, deren jede drei Streifen von je zwei Bildern fassen sollte, hatten ältere Schüler Squarciones links Geschichten des Jakobus, rechts solche des Christoph zu malen begonnen, und diese Darstellungen setzte Mantegna*) im Anfange

*) Links (Jakobus):
zwei Bilder von Pizzolo (?).
Jakobus tauft,
Jakobus vor dem Kaiser,
Gang zum Richtplatz,
Hinrichtung,
} von **Mantegna**.

Rechts (Christoph):
zwei Bilder von Zoppo (?).
Christoph predigend, von Ansuino.
Christoph das Christkind tragend, von Bono.
Hinrichtung
Wegschaffung des Leichnams,
} von **Mantegna**.

Neuere Meinungen über die obersten Bilderreihen, deren Ursprung unsicher ist, können hier nicht erörtert werden.



Abb. 218. Madonna mit Heiligen, von Zoppo. Berlin.

der fünfziger Jahre fort und hatte sie, ehe er nach Mantua übersiedelte, vollendet. Er überragt seine Arbeitsgenossen gleich im Anfange und schreitet dann zu immer neuen Aufgaben fort. Alles ist interessant, nichts erinnert an die hergebrachte Weise, wenn auch manches nicht an seinem Platze ist und das Problem für sich genommen werden will, so z. B. daß Mantegna auf der **untersten** Reihe der Jakobusbilder, die er — auf dieser Seite — zuletzt gemalt hat, plötzlich den Augenpunkt verändert, und wir vom Erdboden nichts erblicken, dagegen den vorne stehenden Gestalten unter die Fußsohlen sehen, mit deren Kanten sie aus dem Bildgrunde herausgetreten sind (Abb. 219). Die mittlere Reihe der Jakobusbilder, die doch

in Wirklichkeit höher über dem Beschauer ist und darum einen niedrigern Augenpunkt hätte haben sollen, hat Mantegna dagegen gerade besonders hoch genommen (wie auch seine Christophbilder rechts), so daß der Beschauer den ganzen Fußboden übersieht (Abb. 235)! Und nun plötzlich, unten, versucht



Abb. 219. Des Jakobus Gang zum Richtplatz, von Mantegna. Padua, Eremitani.

er zum erstenmal dieses neue Mittel der malerischen Illusion, die Ansicht „von unten nach oben", indem er den idealen Standpunkt des Beschauers aufgibt und dafür von dem wirklichen ausgeht, unbekümmert darum, daß dieser Standpunkt dann wieder in der Reihe darüber vermißt wird. Um den Bildern in ihrer ganzen großen Bedeutung für ihre Zeit gerecht zu werden, müssen wir zweierlei Bestandteile deutlich scheiden: was dem Künstler

die Schule gab, was er also mit den Geringeren teilt, und seine eigene, besondere Art der Auffassung. Zu dem ersten gehören die antiken Gebäude mit dem reichen Flächenornament an den Pilastern, die antiken Krüge und sonstigen Geräte auf den Konsolenbrettern, die Reliefs an den Wänden. Das sah man alles bei Squarcione und man lernte es nachbilden, und in diesem plastischen Material fand Mantegna zuerst seine Art zu zeichnen und zu malen. Auch die strotzenden Fruchtkränze an der Decke mit den steingrauen Putten darin gehören noch in die Richtung der Schule, aber so lebendig und im Ausdruck individuell hat das doch kein Paduaner vor Mantegna gegeben. Darin ist ihm Donatello vorbildlich gewesen. Und nun kommt Mantegnas persönliches Eigentum: das Hinstellen der Figuren in den Raum und das Gehaben seiner Menschen zur Veranschaulichung des Vorgangs. Sie sind von dreierlei Art: Hauptpersonen in Idealkleidung, würdevoll der Handlung dienend, sodann Nebenfiguren, manchmal Kinder, in Zeittracht und wie zufällig, ohne Rücksicht auf höhere Komposition, hingestellt und nur durch ihre Erscheinung einzeln wirkend, endlich nackte Krieger oder weniger bekleidete Gestalten, die um der Form willen, — als Naturstudium,



Abb. 220. Thronende Madonna, von Mantegna. Verona, S. Zeno.

in Wirklichkeit höher über dem Beschauer ist und darum einen niedrigern Augenpunkt hätte haben sollen, hat Mantegna dagegen gerade besonders hoch genommen (wie auch seine Christophbilder rechts), so daß der Beschauer den ganzen Fußboden übersieht (Abb. 235)! Und nun plötzlich, unten, versucht



Abb. 219. Des Jakobus Gang zum Richtplatz, von Mantegna. Padua, Eremitani.

er zum erstenmal dieses neue Mittel der malerischen Illusion, die Ansicht „von unten nach oben", indem er den idealen Standpunkt des Beschauers aufgibt und dafür von dem wirklichen ausgeht, unbekümmert darum, daß dieser Standpunkt dann wieder in der Reihe darüber vermißt wird. Um den Bildern in ihrer ganzen großen Bedeutung für ihre Zeit gerecht zu werden, müssen wir zweierlei Bestandteile deutlich scheiden: was dem Künstler

die Schule gab, was er also mit den Geringeren teilt, und seine eigene, besondere Art der Auffassung. Zu dem ersten gehören die antiken Gebäude mit dem reichen Flächenornament an den Pilastern, die antiken Krüge und sonstigen Geräte auf den Konsolenbrettern, die Reliefs an den Wänden. Das sah man alles bei Squarcione und man lernte es nachbilden, und in diesem plastischen Material fand Mantegna zuerst seine Art zu zeichnen und zu malen. Auch die strotzenden Fruchtkränze an der Decke mit den steingrauen Putten darin gehören noch in die Richtung der Schule, aber so lebendig und im Ausdruck individuell hat das doch kein Paduaner vor Mantegna gegeben. Darin ist ihm Donatello vorbildlich gewesen. Und nun kommt Mantegnas persönliches Eigentum: das Hinstellen der Figuren in den Raum und das Gehaben seiner Menschen zur Veranschaulichung des Vorgangs. Sie sind von dreierlei Art: Hauptpersonen in Idealkleidung, würdevoll der Handlung dienend, sodann Nebenfiguren, manchmal Kinder, in Zeittracht und wie zufällig, ohne Rücksicht auf höhere Komposition, hingestellt und nur durch ihre Erscheinung einzeln wirkend, endlich nackte Krieger oder weniger bekleidete Gestalten, die um der Form willen, — als Naturstudium,



Abb. 220. Thronende Madonna, von Mantegna. Verona, S. Zeno.

als einzelnes Modell, als interessantes Kunststück der Perspektive — eingefügt zu sein scheinen. Wenn man auf alle die einzelnen Wirkungen und eigentümlich ergreifenden Schönheiten dieser sechs Fresken sieht, so wird man sagen dürfen, daß Mantegna sie durch keines seiner späteren Werke übertroffen hat. Sie gehören in dieselbe Zeit wie Filippos Fresken in Prato (S. 237). Sie gewähren im ganzen nicht die reine, ungestörte Harmonie des Florentiners, aber dafür ist das Einzelne in seiner Naturwahrheit noch überzeugender als bei irgend einem Florentiner, der nur Maler gewesen ist. Mantegna steht hier den Bildhauern näher und dem Umbrier Piero de' Franceschi (S. 303). Einige seiner Hauptgestalten könnte man sich als Statuen ausgeführt denken, und seine kleinen grauen Putten in den Fruchtgehängen halten eine ganz eigene, reizvolle Mitte inne zwischen leblosem Füllschmuck und Lebewesen, die teilnehmend eingreifen.



Abb. 221. Kardinal Scarampi, von Mantegna. Berlin.

Mehr zusammengedrängt finden wir den herben Reiz seiner Frühzeit in seinen auf das sorgfältigste in Tempera durchgeführten Tafelbildern. Das beste aus seiner ersten Periode ist ein dreiteiliges Altarwerk für S. Zeno in Verona (rechts hinter dem Hochaltar), in der Mitte eine Madonna mit Engeln (Abb. 220), auf den Seiten je vier männliche Heilige, auf ganz neue Art mit perspektivischer Verkürzung unter Pfeilerhallen gestellt. Die Predella, ebenfalls dreiteilig, befindet sich im Louvre („Christus am Kreuz") und in Tours: der „Ölberg" und die „Auferstehung", diese nach dem Fresko Pieros de' Franceschi im Stadtpalast zu Borgo S. Sepolcro, obwohl Mantegna sicher niemals dort gewesen ist. Das Bild wurde kurz ehe er aus Padua ging, vollendet, 1459, und zeigt ihn in allem, was er leisten konnte und was er wollte. Der strenge Aufbau in einer gut gezeichneten Architektur gibt den Hauptpersonen die feierliche Haltung des Andachtbildes, innerhalb dessen sie um so weniger miteinander verkehren können, als jede wie auf den älteren venezianischen Tafelwerken in eine eigene Umrahmung eingeschlossen ist. Die Madonna ist ernst und streng, aber oben im Gebälke hängen wieder lachende Fruchtschnüre mit vergnügten, kurzgeschürzten Engelchen darin. Und unten an den Stufen des Thrones sind andere, langbekleidete, die an Donatello und Giovanni Bellini erinnern, emporgeklettert und entfalten da singend und musizierend einen großen Liebreiz. — Viel strenger als dieses Werk, ist der frühe „Lukasaltar" der Brera (1453), mit gotischer Umrahmung und Goldgrund. In die Zeit, als er Padua verließ, gehört auch sein einziges Bildnis in Tafelform, das kleine Brustbild mit dem feingeschnittenen Kopfe des bald sechzigjährigen, klugen Kardinals Scarampi — ein Mann von mächtigem Einfluß, die rechte Hand Eugens IV. — in rot und weißer Kardinalstracht, prächtig leuchtend und mit dem Ausdruck eines interessanten Moments durch die Kopfwendung nach dem Lichte hin (Berlin; Abb. 221). Auch der Sebastian (Wien; Abb. 222) vor einer reichgeschmückten, halbzerstörten Pilasterarchitektur ist wenigstens nicht viel später; das Nackte ist gut, aber ohne den weichen Reiz des Malerischen und auch ohne tiefere seelische Schönheit. Am Boden liegen antike Reliefstücke, zu beiden Seiten der Architektur geht der Blick auf Landschaft; am Pfeiler nennt sich der Künstler mit einer griechischen Inschrift. Alles macht den Eindruck des Studiums; die freie Inspiration fehlt. Der „Georg" in Venedig (Akademie), ebenfalls ein Hochbild, ist später. Er ist viel malerischer aufgefaßt, zwar auch ernst und streng, von höchst bestimmter Modellierung in einem grünlich grauen



Abb. 222. Sebastian, von Mantegna. Wien.

als einzelnes Modell, als interessantes Kunststück der Perspektive — eingefügt zu sein scheinen. Wenn man auf alle die einzelnen Wirkungen und eigentümlich ergreifenden Schönheiten dieser sechs Fresken sieht, so wird man sagen dürfen, daß Mantegna sie durch keines seiner späteren Werke übertroffen hat. Sie gehören in dieselbe Zeit wie Filippos Fresken in Prato (S. 237). Sie gewähren im ganzen nicht die reine, ungestörte Harmonie des Florentiners, aber dafür ist das Einzelne in seiner Naturwahrheit noch überzeugender als bei irgend einem Florentiner, der nur Maler gewesen ist. Mantegna steht hier den Bildhauern näher und dem Umbrier Piero de' Franceschi (S. 303). Einige seiner Hauptgestalten könnte man sich als Statuen ausgeführt denken, und seine kleinen grauen Putten in den Fruchtgehängen halten eine ganz eigene, reizvolle Mitte inne zwischen leblosem Füllschmuck und Lebewesen, die teilnehmend eingreifen.



Abb. 221. Kardinal Scarampi, von Mantegna. Berlin.

Mehr zusammengedrängt finden wir den herben Reiz seiner Frühzeit in seinen auf das sorgfältigste in Tempera durchgeführten Tafelbildern. Das beste aus seiner ersten Periode ist ein dreiteiliges Altarwerk für S. Zeno in Verona (rechts hinter dem Hochaltar), in der Mitte eine Madonna mit Engeln (Abb. 220), auf den Seiten je vier männliche Heilige, auf ganz neue Art mit perspektivischer Verkürzung unter Pfeilerhallen gestellt. Die Predella, ebenfalls dreiteilig, befindet sich im Louvre („Christus am Kreuz“) und in Tours: der „Ölberg“ und die „Auferstehung“, diese nach dem Fresko Pieros de' Franceschi im Stadtpalast zu Borgo S. Sepolcro, obwohl Mantegna sicher niemals dort gewesen ist. Das Bild wurde kurz ehe er aus Padua ging, vollendet, 1459, und zeigt ihn in allem, was er leisten konnte und was er wollte. Der strenge Aufbau in einer gut ge-

zeichneten Architektur gibt den Hauptpersonen die feierliche Haltung des Andachtbildes, innerhalb dessen sie um so weniger miteinander verkehren können, als jede wie auf den älteren venezianischen Tafelwerken in eine eigene Umrahmung eingeschlossen ist. Die Madonna ist ernst und streng, aber oben im Gebälke hängen wieder lachende Fruchtschnüre mit vergnügten, kurzgeschürzten Engelchen darin. Und unten an den Stufen des Thrones sind andere, langbekleidete, die an Donatello und Giovanni Bellini erinnern, emporgeklettert und entfalten da singend und musizierend einen großen Liebreiz. — Viel strenger als dieses Werk, ist der frühe „Lukasaltar“ der Brera (1453), mit gotischer Umrahmung und Goldgrund. In die Zeit, als er Padua verließ, gehört auch sein einziges Bildnis in Tafelform, das kleine Brustbild mit dem feingeschnittenen Kopfe des bald sechzigjährigen, klugen Kardinals Scarampi — ein Mann von mächtigem Einfluß, die rechte Hand Eugens IV. — in rot und weißer Kardinalstracht, prächtig leuchtend und mit dem Ausdruck eines interessanten Moments durch die Kopfwendung nach dem Lichte hin (Berlin; Abb. 221). Auch der Sebastian (Wien; Abb. 222) vor einer reichgeschmückten, halbzerstörten Pilasterarchitektur ist wenigstens nicht viel später; das Nackte ist gut, aber ohne den weichen Reiz des Malerischen und auch ohne tiefere seelische Schönheit. Am Boden liegen antike Reliefstücke, zu beiden Seiten der Architektur geht der Blick auf Landschaft; am Pfeiler nennt sich der Künstler mit einer griechischen Inschrift. Alles macht den Eindruck des Studiums; die freie Inspiration fehlt. Der „Georg“ in Venedig (Akademie), ebenfalls ein Hochbild, ist später. Er ist viel malerischer aufgefaßt, zwar auch ernst und streng, von höchst bestimmter Modellierung in einem grünlich grauen



Abb. 222. Sebastian, von Mantegna. Wien.

Farbenton, aber er hat dabei doch schon etwas von dem geheimnisvollen geistigen Ausdruck der älteren Venezianer.

In Mantua baut sich nun Mantegnas Kunst auf den von Padua aus geschaffenen Grundlagen breiter und mannigfaltiger auf innerhalb seines letzten reichlich vierzigjährigen Lebensabschnittes. Seit 1460 ist er schon für Mantua beschäftigt, 1466 siedelt er mit seiner ganzen Familie dahin über. — Neben Heiligenbildern treten antike Stoffe und Allegorien, sowie auch namentlich zeitgeschichtliche Darstellungen in den Vordergrund. Außerdem bemerken wir nun häufiger Züge einer weicheren Schönheit auf seinen religiösen Tafelbildern. Dabei bleiben die früheren Vorzüge der fein abgewogenen Komposition erhalten, wie in dem vortrefflichen Triptychon mit der „Anbetung der Könige" als Mittelbild aus dem Besitze der Gonzaga, und der um 1489 in Rom gemalten Madonna in einer Felslandschaft von wunderbar feiner Ausführung (beide in den Uffizien). Mantegna malte nicht schnell und immer sehr sorgfältig. Wir besitzen trotz seines langen Lebens von ihm nicht viel mehr als zusammen dreißig Werke! Daß er seine Kunst immer wieder in anderen, seinem Talente angemessenen Aufgaben entfalten konnte und seinen großen Stil auf heimatlichem Boden sich gesund und ruhig weiter entwickeln ließ, das verdankte er seinen neuen Landesherren, die für sein äußeres Auskommen Sorge trugen und seine vielseitige Begabung schätzten und zum Ruhme ihres Hauses verwendeten, denen er darum bei vielen persönlichen Wunderlichkeiten bis an sein Ende ergeben blieb.

Das Leben an diesem kleinen Hofe, geteilt zwischen ernsten politischen Sorgen und Strebungen und einer großartigen Pflege künstlerischer und wissenschaftlicher Interessen, ist einzig merkwürdig. Wir müssen uns mit einigen Gliedern der Familie, die hinfort in der italienischen Kunstgeschichte oft hervortreten, näher bekannt machen. Der fürstliche Ahnherr des Hauses war Gianfrancesco II., den Kaiser Sigismund 1432 zum Markgrafen gemacht hatte. Als Kapitän von Mantua und kaiserlicher Vikar war er schon, in gerader Linie, der fünfte Gonzaga. Sein Vater Gianfrancesco I. († 1407) hatte an die alte befestigte Residenz, die Corte Vecchia, das in der Kunstgeschichte viel genannte Castello di Corte (Abb. 216) angebaut. Dessen Urgroßvater Lodovico I. war nach dem Sturze der Volksherrschaft 1328 Kapitän geworden. Gianfrancescos II. Gemahlin Paola Malatesta war zuletzt körperlich ganz verkümmert durch ein tiefes organisches Leiden, auf das man noch die Deformitäten einzelner viel späterer Familienglieder zurückführen wollte. Diesem Ehebunde entstammten neun Kinder, darunter Lodovico III., sechster Gonzaga, der 1444 als zweiter Markgraf seinem Vater nachfolgte und darum bisweilen unrichtig als Lodovico II. bezeichnet wird. Barbara von Brandenburg, die später seine Gemahlin wurde, war als zehnjähriges Kind an seinen Hof gekommen und blieb daselbst ununterbrochen bis zu ihrer Vermählung, die stattfand, als sie sechzehn Jahre alt war, eine gesunde, kluge, haushälterische und tatkräftige Frau, die die Zukunft ihrer jüngeren Söhne durch kleine Herrschaften, die sie in ihrem Lande errichtete, zu sichern bestrebt war. Lodovico war ein geachteter Kriegsmann, dem es nicht leicht gemacht war, das aufblühende Glück seines Hauses durch die Stürme der Zeit hindurchzuführen. Zwischen Venedig und dem Kirchenstaat mit seinem Ländchen gelegen und von beiden Seiten gleichermaßen bedroht, suchte er Anschluß an Mailand, und zwei seiner Töchter, die dem Thronfolger versprochen und nachher von diesem zurückgewiesen wurden, mußten der Politik auf traurige Weise geopfert werden. Lodovicos rauhe Soldatennatur war zugleich allen Äußerungen einer höheren Kultur eifrig zugewandt. Von Vittorino da Feltre erzogen, war er mit Leon Battista Alberti, dem schon sein Vater seine Gunst geschenkt hatte, befreundet (S. 151) und zog den großen Vittore Pisano sowie die Humanisten Poliziano und Filelfo an seinen Hof. Er berief auch zuerst Mantegna zu sich, der also in Mantua einen gepflegten Boden fand. Lodovico hatte aus seiner Ehe mit Barbara neun lebende Kinder (ursprünglich waren es elf). Sein Erstgeborener war Federigo I., seit 1478 dritter Markgraf und seit 1463 mit Margarete von Baiern vermählt. Lange hatte er sich dieser Verbindung, die der Vater wünschte, widersetzt und hatte von Mantua flüchten müssen. Seine Mutter, die Brandenburgerin, hatte den Streit zwischen Vater und Sohn nicht schlichten können, der dann endlich mit der Heirat von 1463 sein Ende nahm. Federigo regierte nur kurz (1478—84), länger dagegen Gianfrancesco III., der vierte Markgraf (1484—1519), das älteste von sechs Kindern, Mantegnas dritter Landesherr, der ein bewegtes und wechselvolles Leben führen mußte. — Das alles tritt uns lebendig in Mantegnas Werken entgegen, in denen wir die Geschichte des Hauses deutlich verfolgen können. Wir beginnen mit den älteren Bildern aus der Regierungszeit Lodovicos, um dann, ebenfalls durch Mantegna, zu Gianfrancesco und seiner Gemahlin Isabella geführt zu werden.

Bald nachdem Mantegna nach Mantua übergesiedelt war, mußte er für Lodovico einen Saal im Castello di Corte mit Fresken schmücken, die



Abb. 223. Familie der Gonzaga, von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi (Kaminwand).



Abb. 224. Ausschnitt aus dem Familienbilde der Gonzaga, von Mantegna (zu Abb. 223).

1474 vollendet waren. Die Wände sind durch eine architektonische Scheinmalerei mit aufgehängten Teppichen eingeteilt. Zwei von diesen öffnen sich auf bildliche Darstellungen; außerdem ist nur noch die Decke figürlich bemalt. Nach Lodovicos Tode hatten für Federigo diese Räume kein Interesse, und Gianfrancesco bewohnte für gewöhnlich diesen Teil des Palastes gar nicht mehr. Die Sala dipinta, wie sie in den Tagen ihres Glanzes hieß, wurde später als Gefängnis und dann als Archiv benutzt und verkam; jetzt sind die Bilder der Camera degli sposi, soweit es möglich war, wiederhergestellt. Am wenigsten konnte das bei dem Hauptbilde gelingen, aber die Komposition und großenteils auch die Zeichnung sind doch geblieben. Es nimmt eine ganze Wand ein und stellt die Familie im häuslichen Beisammensein (in einer Ecke stand das Ehebett) so natürlich dar, wie es der Künstler nur durch geschickte Raumanpassung und allerlei brillante Täuschungen fertig bringen konnte (Abb. 223). In den unteren Rand des Bildes schneidet der Sockel des in der Mitte gelegenen Kamins ein. Links



Abb. 223. Familie der Gonzaga, von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi (Kaminwand).



Abb. 224. Ausschnitt aus dem Familienbilde der Gonzaga, von Mantegna (zu Abb. 223).

1474 vollendet waren. Die Wände sind durch eine architektonische Scheinmalerei mit aufgehängten Teppichen eingeteilt. Zwei von diesen öffnen sich auf bildliche Darstellungen; außerdem ist nur noch die Decke figürlich bemalt. Nach Lodovicos Tode hatten für Federigo diese Räume kein Interesse, und Gianfrancesco bewohnte für gewöhnlich diesen Teil des Palastes gar nicht mehr. Die Sala dipinta, wie sie in den Tagen ihres Glanzes hieß, wurde später als Gefängnis und dann als Archiv benutzt und verkam; jetzt sind die Bilder der Camera degli sposi, soweit es möglich war, wiederhergestellt. Am wenigsten konnte das bei dem Hauptbilde gelingen, aber die Komposition und großenteils auch die Zeichnung sind doch geblieben. Es nimmt eine ganze Wand ein und stellt die Familie im häuslichen Beisammensein (in einer Ecke stand das Ehebett) so natürlich dar, wie es der Künstler nur durch geschickte Raumanpassung und allerlei brillante Täuschungen fertig bringen konnte (Abb. 223). In den unteren Rand des Bildes schneidet der Sockel des in der Mitte gelegenen Kamins ein. Links

davon bildet ein an einer Stange laufender, ganz zurückgezogener Vorhang den Abschluß gegen das gedachte Innere der Gemächer; auf einer Gartenterrasse sitzen der Markgraf und seine Gemahlin, er im Halbprofil, sie ganz von vorn genommen (Abb. 224). Sie sind umgeben von Hofleuten und einem Teile ihrer Kinder, die sämtlich stehen. Man erkennt die Söhne. Federigo, der Thronfolger, empfängt rechts vom Kamin Gäste, die den Treppenaufgang heraufkommen. Dazwischen stehen die anderen Brüder, darunter Rodolfo, der in der Schlacht am Taro (1495) fiel; er ist stolz herausfordernd vor den Pfeiler getreten und setzt den Fuß auf den Kamin, ein vorzüglicher Kunstgriff des Malers! — Das ist ein glänzendes, unmittelbar dem Leben entnommenes Repräsentationsbild. Erst zweihundert Jahre später malten so etwas die Holländer. Bei den Florentinern versteckte sich das Zeitgeschichtliche noch entweder anspielend hinter das Historische des Hauptgegenstandes, oder es trat als Zuschauerelement bescheiden auf die Seite. Mantegna, der große Realist, ist hier der Schöpfer einer selbständigen Gattung. Die außerordentliche, dramatische Bewegtheit hat frühere Betrachter veranlaßt, in der Gruppe einen besonders bedeutungsvollen Vorgang zu suchen; sie dachten an die Versöhnung des Markgrafen mit seinem Erstgeborenen nach längerem Zerwürfnis. Aber es wäre doch keine schöne Erinnerung für die Beteiligten gewesen, hätte man das Ereignis zehn Jahre später, wo außerdem die Lebensalter der Dargestellten nicht mehr stimmten, zu einem Denkmal des Hauses gestalten wollen.

An der Türwand halten über der Türe Amoretten einen Schild mit einer Inschrift, die den Abschluß 1474 angibt (Abb. 225). Rechts davon sehen wir auf einem Bilde wieder den Markgrafen, aber diesmal in einer Landschaft, die ein Idealbild von Rom gibt. Vor ihm steht sein zweiter Sohn, der Kardinal Francesco, der im August 1472 von Rom kam und von dem Vater eingeholt in Mantua einzog. Dieser Vorgang ist hier dargestellt. Der Kardinal hält den jüngsten Bruder, den Protonotar und späteren Bischof von Mantua, damals vierzehn Jahre alt, an der Hand. Auf diesen treten zwei kleinere Knaben, die beiden ältesten Söhne des Thronfolgers, zu; der eine ist der spätere Markgraf Gianfrancesco III., der andere, Sigismondo, nachmals Kardinal, gibt seinem fürstlichen Oheim die Hand. Rings umher stehen viele Herren des Hofes. Alle, außer den beiden Geistlichen, sind in die vornehme weltliche Zeittracht gekleidet, in kurze, gestickte Röcke und enganliegende Beinkleider, und wie zu einem Ausgange versammelt, oder bei einer Unterhaltung im Garten begriffen. Ganz rechts steht der

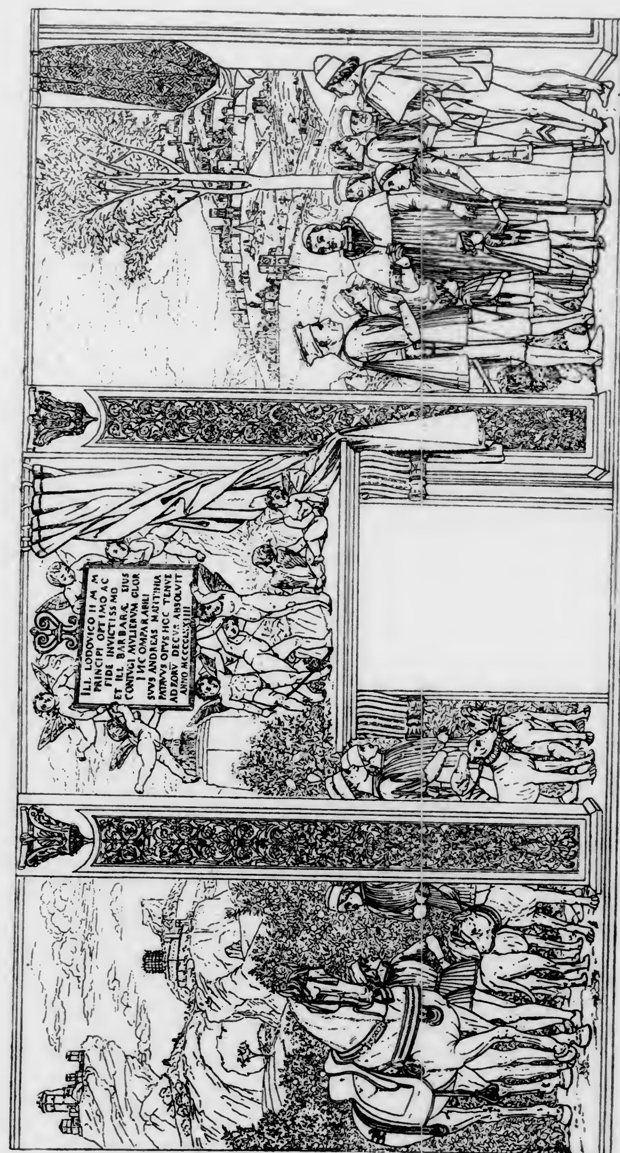

Abb. 225. Familie der Gonzaga, von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi (Türwand).



Abb. 226. Teilstück des Deckenfreskos von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi.

Thronfolger Federigo. — Links von der Tür stehen Herren des Gefolges und Diener mit einem Pferde und riesigen Doggen in schöner Landschaft und warten auf den Markgrafen.

Die Decke bemalte Andrea grau in grau mit mythologischen Szenen und den Porträts römischer Kaiser, was alles wie Stuckrelief wirkt. In der Mitte aber ließ er den berühmten runden Ausschnitt, durch den der blaue Himmel in das Zimmer hernieder sieht. Auf einer Balustrade, die die Öffnung umgibt, sitzt ein Pfau. Frauen, darunter eine Mohrin, lehnen sich über die Brüstung und sehen in den Saal — wahrscheinlich haben sie einen allegorischen Sinn — und kleine nackte Flügelknaben machen sich darauf spielend und sich schaukelnd zu schaffen (Abb. 226). Die Decke ist also nicht mehr, wie früher, Malgrund zur Aufnahme von Bildern, sondern die Unterlage für eine optische Täuschung. Ein Plafond, dessen Bestandteile als Skulptur gedacht sind, wird gemalt, und dazu scheinbar lebende Figuren so, wie sie, wenn sie wirklich oben wären, von unten her erscheinen müßten. Dies di sotto in sù, das später allgemeine Prinzip aller Deckenmalerei, sehen wir gleichzeitig Melozzo da Forli in Rom anwenden (S. 336).

Bilder Mantegnas, die wir der kurzen Regierungszeit Federigos mit Sicherheit zuweisen könnten, sind nicht erhalten. Desto reichlicher beschäftigte sein Sohn den Künstler. Gianfrancesco III. (1484—1519) war bei seines Vaters Tode achtzehn Jahre alt und seit vier Jahren mit der erst zehnjährigen Isabella von Este versprochen. Die Verbindung hatte politische

Gründe. Die benachbarten Fürstentümer Mantua und Ferrara wollten sich gegen Venedig und das Papsttum schützen und fester vereinigen. Der Antrag war von Gianfrancescos Vater ausgegangen. Im Jahre 1490 kam die nunmehr sechzehnjährige Prinzessin mit fünfzig Schiffen den Po heraufgefahren, und die Hochzeit in Mantua dauerte acht Tage. Das Unternehmen ging in jeder Hinsicht, auch für das Glück der Familie, gut aus. Isabella war praktisch, klug und zugleich sehr gebildet. Sie kam aus einem noch feineren und noch reicher geschmückten häuslichen Leben und konnte ihrem für die Freuden eines höheren gesellschaftlichen Daseins empfänglichen Gemahl vieles bringen. Auch an seiner Politik nahm sie mit Einsicht teil. Sie übersah ihren Gatten, und er vertraute ihr. So vertrat sie ihn, wenn er im Kriege draußen war, daheim in guten und bösen Tagen und machte auch seine Schwenkungen, z. B. den Frontwechsel gegen Frankreich, verständnisvoll mit. Ihr Einfluß war bedeutend, aber er scheint nirgend nachteilige Folgen gehabt zu haben. Damals, als Isabella gekommen war, waren noch leichte Tage und ein glänzendes Leben. Gianfrancesco hatte für ein neues Schloß vor dem Tore Pusterla, den palazzo nuovo di San Sebastiano, vor fünf Jahren bei Mantegna Wandbilder bestellt und wartete sehnlich auf ihre Vollendung, denn sie sollten etwas ganz besonderes werden. Endlich 1492 waren sie fertig. Es sind die neun als Wandbekleidung gedachten Kartons mit dem in Leimfarbe gemalten Triumphzuge Cäsars, die später mit der mantuanischen Sammlung in den Besitz Karls I. von England kamen (jetzt in Hamptoncourt). Sie sind wundervoll erfunden und energisch gezeichnet und berechnet auf einen tiefen Standpunkt des Beschauers. Reliefartig zieht der lange Zug ohne Tiefe an dem Betrachtenden vorüber, ein Bild stolzer, rauschender Pracht und zugleich von strenger Formschönheit. Man begreift wohl, wie das ein Gegenstand des Wohlgefallens sein konnte für diesen kleinen Hof, wo man die Waffen und die Kultur des klassischen Altertums in gleicher Weise liebte. Aber es wäre heute verkehrt geurteilt, wollten wir darin die folgerichtig entwickelte Vollendung des Mantegnaschen Stils finden. Wie sich in dem Beiwerk und im Kostüm das Antike übermächtig hervordrängt, so ist auch die Formgebung bei Menschen und Tieren beherrscht von einer dem Altertum entnommenen und dann streng persönlich weitergebildeten Stilisierung, so daß schließlich die Archäologie den Sieg davongetragen hat über die Natur (Abb. 227). Wir bekommen hier schon einen Vorgeschmack des 16. Jahrhunderts, wo Giulio Romano, der ja auch in Mantua wirkte, in dieser Weise weiter erfand und komponierte. Mantegnas



Abb. 226. Teilstück des Deckenfreskos von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi.

Thronfolger Federigo. — Links von der Tür stehen Herren des Gefolges und Diener mit einem Pferde und riesigen Doggen in schöner Landschaft und warten auf den Markgrafen.

Die *Decke* bemalte Andrea grau in grau mit mythologischen Szenen und den Porträts römischer Kaiser, was alles wie Stuckrelief wirkt. In der Mitte aber ließ er den berühmten *runden Ausschnitt*, durch den der blaue Himmel in das Zimmer hernieder sieht. Auf einer Balustrade, die die Öffnung umgibt, sitzt ein Pfau. Frauen, darunter eine Mohrin, lehnen sich über die Brüstung und sehen in den Saal — wahrscheinlich haben sie einen allegorischen Sinn — und kleine nackte Flügelknaben machen sich darauf spielend und sich schaukelnd zu schaffen (Abb. 226). Die Decke ist also nicht mehr, wie früher, Malgrund zur Aufnahme von Bildern, sondern die Unterlage für eine optische Täuschung. Ein Plafond, dessen Bestandteile als Skulptur gedacht sind, wird gemalt, und dazu scheinbar lebende Figuren so, wie sie, wenn sie wirklich oben wären, von unten her erscheinen müßten. Dies di sotto in sù, das später allgemeine Prinzip aller Deckenmalerei, sehen wir gleichzeitig Melozzo da Forli in Rom anwenden (S. 336).

Bilder Mantegnas, die wir der kurzen Regierungszeit Federigos mit Sicherheit zuweisen könnten, sind nicht erhalten. Desto reichlicher beschäftigte sein Sohn den Künstler. *Gianfrancesco* III. (1484—1519) war bei seines Vaters Tode achtzehn Jahre alt und seit vier Jahren mit der erst zehnjährigen *Isabella von Este* versprochen. Die Verbindung hatte politische

Gründe. Die benachbarten Fürstentümer Mantua und Ferrara wollten sich gegen Venedig und das Papsttum schützen und fester vereinigen. Der Antrag war von Gianfrancescos Vater ausgegangen. Im Jahre 1490 kam die nunmehr sechzehnjährige Prinzessin mit fünfzig Schiffen den Po heraufgefahren, und die Hochzeit in Mantua dauerte acht Tage. Das Unternehmen ging in jeder Hinsicht, auch für das Glück der Familie, gut aus. Isabella war praktisch, klug und zugleich sehr gebildet. Sie kam aus einem noch feineren und noch reicher geschmückten häuslichen Leben und konnte ihrem für die Freuden eines höheren gesellschaftlichen Daseins empfänglichen Gemahl vieles bringen. Auch an seiner Politik nahm sie mit Einsicht teil. Sie übersah ihren Gatten, und er vertraute ihr. So vertrat sie ihn, wenn er im Kriege draußen war, daheim in guten und bösen Tagen und machte auch seine Schwenkungen, z. B. den Frontwechsel gegen Frankreich, verständnisvoll mit. Ihr Einfluß war bedeutend, aber er scheint nirgend nachteilige Folgen gehabt zu haben. Damals, als Isabella gekommen war, waren noch leichte Tage und ein glänzendes Leben. Gianfrancesco hatte für ein neues Schloß vor dem Tore Pusterla, den palazzo nuovo di San Sebastiano, vor fünf Jahren bei Mantegna *Wandbilder* bestellt und wartete sehnlich auf ihre Vollendung, denn sie sollten etwas ganz besonderes werden. Endlich 1492 waren sie fertig. Es sind die neun als Wandbekleidung gedachten Kartons mit dem in Leimfarbe gemalten *Triumphzuge Cäsars*, die später mit der mantuanischen Sammlung in den Besitz Karls I. von England kamen (jetzt in Hamptoncourt). Sie sind wundervoll erfunden und energisch gezeichnet und berechnet auf einen tiefen Standpunkt des Beschauers. Reliefartig zieht der lange Zug ohne Tiefe an dem Betrachtenden vorüber, ein Bild stolzer, rauschender Pracht und zugleich von strenger Formschönheit. Man begreift wohl, wie das ein Gegenstand des Wohlgefallens sein konnte für diesen kleinen Hof, wo man die Waffen und die Kultur des klassischen Altertums in gleicher Weise liebte. Aber es wäre heute verkehrt geurteilt, wollten wir darin die folgerichtig entwickelte Vollendung des Mantegnaschen Stils finden. Wie sich in dem Beiwerk und im Kostüm das Antike übermächtig hervordrängt, so ist auch die Formgebung bei Menschen und Tieren beherrscht von einer dem Altertum entnommenen und dann streng persönlich weitergebildeten Stilisierung, so daß schließlich die Archäologie den Sieg davongetragen hat über die Natur (Abb. 227). Wir bekommen hier schon einen Vorgeschmack des 16. Jahrhunderts, wo Giulio Romano, der ja auch in Mantua wirkte, in dieser Weise weiter erfand und komponierte. Mantegnas



Abb. 227. Aus der Folge von Zeichnungen Mantegnas zum Triumphzuge Cäsars. Kensington.

größere Kraft und Natürlichkeit darf nicht täuschen über die nicht in erster Linie auf die Natur gebaute Eigenart dieses glänzenden Wandschmuckes.

Bald gab auch die junge Markgräfin dem Künstler ihre Aufträge. Er hatte schon, als sie noch in Ferrara war, für ihre Mutter, Lianora von Aragon, 1485 eine Madonna mit einigen anderen Figuren gemalt, vielleicht die flaue „Heilige Familie“ aus der Sammlung Eastlakes in Dresden. Aber Isabella hatte ihre eigenen Gedanken, die sie dem Meister nun brieflich entwickelte. Sie erfand die Gegenstände, die er nach ihren sehr genauen Angaben zu gestalten und anzuordnen hatte. Aus diesem Zusammenwirken sind zwei gleichförmige Breitbilder hervorgegangen, die 1493 in Arbeit und 1497 fertig waren (im Louvre). Die „Austreibung der Laster“, welche



Abb. 228. Der Parnaß, von Mantegna. Louvre.

Venus anführt, durch Minerva, Diana und Tugenden, ist eine durch Beischriften erläuterte Allegorie mit kräftigen, antikisierenden Figuren in einer Gartenlandschaft. Für die Wunderlichkeiten im einzelnen ist eher das Programm als der Künstler verantwortlich zu machen, und dieses Bild sowohl wie sein Gegenstück zeigt uns, daß, so ertragreich und interessant auch eines Mantegna Kunst immer und überall ist, doch innerlich freie Schöpfungen auf solchen Wegen nicht zustande kommen. Der Parnaß (Abb. 228) steht künstlerisch höher. Der Musentanz unten ist hart, aber nicht ohne Schönheit, die Luftperspektive sehr gut, wunderlich dagegen der gewaltige Pegasus mit seinem langen Bart in der Ecke rechts, an den sich Merkur gelehnt hat. Oben in einer Laube stehen Mars und Venus. Deren Gatte Vulkan führt von seiner Höhle aus gegen Amor ein kleines Spiel auf. Wie das obere Reich mit dem unteren zusammenhängt, wissen heute die gelehrtesten Leute nicht mehr zu sagen. Wir können uns wohl noch hineindenken in die Zeit,



Abb. 227. Aus der Folge von Zeichnungen Mantegnas zum Triumphzuge Cäsars. Kensington.

größere Kraft und Natürlichkeit darf nicht täuschen über die nicht in erster Linie auf die Natur gebaute Eigenart dieses glänzenden Wandschmuckes.

Bald gab auch die junge Markgräfin dem Künstler ihre Aufträge. Er hatte schon, als sie noch in Ferrara war, für ihre Mutter, Lianora von Aragon, 1485 eine Madonna mit einigen anderen Figuren gemalt, vielleicht die flaue „Heilige Familie" aus der Sammlung Eastlakes in Dresden. Aber Isabella hatte ihre eigenen Gedanken, die sie dem Meister nun brieflich entwickelte. Sie erfand die Gegenstände, die er nach ihren sehr genauen Angaben zu gestalten und anzuordnen hatte. Aus diesem Zusammenwirken sind zwei gleichförmige **Breitbilder** hervorgegangen, die 1493 in Arbeit und 1497 fertig waren (im Louvre). Die „Austreibung der Laster", welche

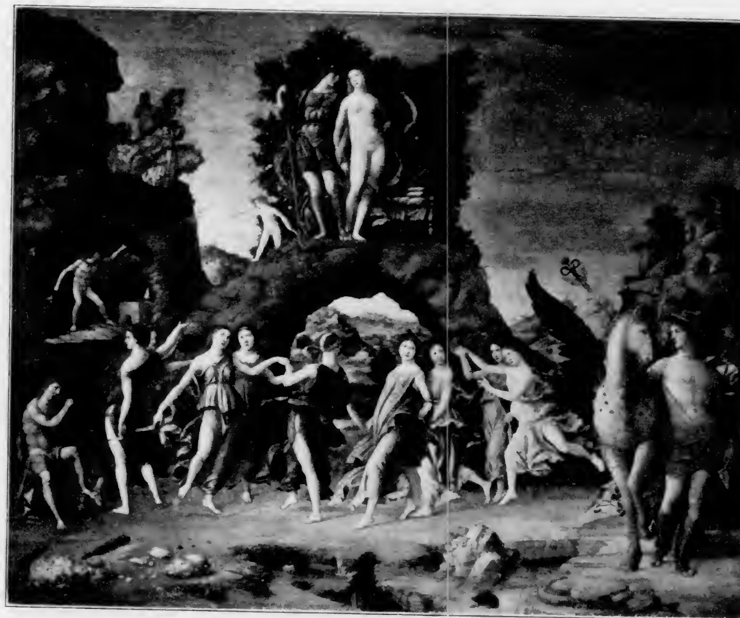


Abb. 228. Der Parnaß, von Mantegna. Louvre.

Venus anführt, durch Minerva, Diana und Tugenden, ist eine durch Beischriften erläuterte Allegorie mit kräftigen, antikisierenden Figuren in einer Gartenlandschaft. Für die Wunderlichkeiten im einzelnen ist eher das Programm als der Künstler verantwortlich zu machen, und dieses Bild sowohl wie sein Gegenstück zeigt uns, daß, so ertragreich und interessant auch eines Mantegna Kunst immer und überall ist, doch innerlich freie Schöpfungen auf solchen Wegen nicht zustande kommen. Der **Parnaß** (Abb. 228) steht künstlerisch höher. Der Musentanz unten ist hart, aber nicht ohne Schönheit, die Luftperspektive sehr gut, wunderlich dagegen der gewaltige Pegasus mit seinem langen Bart in der Ecke rechts, an den sich Merkur gelehnt hat. Oben in einer Laube stehen Mars und Venus. Deren Gatte Vulkan führt von seiner Höhle aus gegen Amor ein kleines Spiel auf. Wie das obere Reich mit dem unteren zusammenhängt, wissen heute die gelehrtesten Leute nicht mehr zu sagen. Wir können uns wohl noch hineindenken in die Zeit,

wo man zu Gegenständen, die man sich erdacht hatte, in solchen Bildern die gleichgestimmte Sprache wiedergefunden zu haben meinte, und aus solchem Nachempfinden verstehen wir dann auch wohl noch manches allzu beredte Lob. Aber eine Harmonie des Ausdrucks, die jeder anderen Zeit ohne weiteres zum Bewußtsein kommen könnte, hat Mantegna nicht herstellen können. Philologische Liebhaber, die das Antikisieren der modernen Kunst als Gewinn anrechnen, müssen natürlich anders urteilen.

Die Formen, mit denen Mantegna in diesen Bildern und in dem „Triumphzuge Cäsars“ arbeitet, können wir in ihren unleugbaren Vorzügen besser schätzen, wenn sie nicht die Aufgabe haben, einer Illusion zu dienen, die sie doch nicht hervorbringen können, nämlich abgesondert von der Farbe, im Kupferstich. Sind auch vielleicht die Anfänge des italienischen Kupferstichs nicht in Oberitalien zu suchen, wo er sich in der Folge besonders reich entwickelt hat, so ist gleichwohl Mantegna der erste hervorragende italienische Kupferstecher (mit im ganzen 23 Blättern von verschiedener Güte, wovon ihm persönlich vielleicht nur das Beste gehört). Die bessere seiner zwei „Grablegungen“, ein Breitbild mit zehn Figuren, ist eine ergreifende Komposition von der Kraft eines Donatello (Abb. 234). Technisch beherrscht der Künstler die Mittel auf das vollkommenste. Er erreicht Helldunkel und bringt außerdem, durch dünne Strichlagen für die Halbschatten nahe am weißen Licht, noch einen reizenden Lüster zur Charakterisierung von Seide, Holzmaser, Wasser und dergleichen hervor. Die meisten seiner Stiche gehören dem Stoffgebiete der Antike an. Sechs Blätter beziehen sich auf den „Triumph Cäsars“; sie entsprechen nicht ganz den Kartons, auf einem der zwei besten (B. 11) findet sich sogar ein ganz neuer Entwurf. Zwei zu einer Komposition gehörende Breitblätter (B. 18. 17) zeigen uns prächtig bewegte Kämpfe von Meergöttern, strahlend in einem Glanze, wie ihn nur der Stichel hervorbringen kann. Ein häßliches Weib mit einer Schrifttafel (invidia) hetzt diese Seekentauren oder Fischkentauren gegeneinander, und Neptun, der sie beschwichtigen könnte, steht als Statue teilnahmlos abgewandt (Abb. 229). Man hat hier die Ichthyophagen Diodors, nach einer Übersetzung von Poggio, wiederfinden wollen, und diese friedfertigen Geschöpfe soll Mantegna aus eigener Erfindung in Aufruhr und Bewegung gebracht haben. Seine Phantasie tat jedenfalls das Beste an der Sache, wenn sie wirklich jener Anregung bedurft haben sollte. Zwei andere Blätter enthalten „Herkulestaten“, zwei „Bacchanale“ usw. Mantegna bedient sich also hier des Stichels nicht etwa zum Kopieren seiner Gemälde, sondern um als „Malerstecher“ für diese



Abb. 229. Tritonenkampf. Nach dem Stich von Mantegna (B. 18).

Technik besonders geeignete Gegenstände, abgeändert oder auch ganz neu erfunden, charakteristisch in den Formen und wirksam durch Helldunkel darzustellen. Dürer hat zwei dieser Stiche kopiert, und Rubens hat für seine Bacchanalien aus den entsprechenden Blättern Mantegnas manche Anregung gewonnen.

Jene beiden mythologischen Bilder im Louvre waren für Isabellas „Studio“ im Castello di Corte bestimmt. Dort hatte nämlich ihr Gemahl ihr einige nicht mehr erhaltene Räume eingerichtet, unweit der Camera degli Sposi. Außerdem hatte sie aber auch, mindestens schon seit 1505, für ihre Sammlungen und ihre Bibliothek, im Erdgeschoß des noch älteren Palazzo Bonaccolsi (so benannt nach seinem Erbauer, der seit 1299 Kapitän war) in der Corte Vecchia ihre „Grotta“, neben der berühmten Waffensammlung ihres Gemahls; eine Inschrift in guten Buchstaben von 1522 am Fries eines leidlich erhaltenen Säulenhofes zeigt uns noch ihren Namen. In diese Parterreräume müssen demnächst die Bilder Mantegnas hinübergebracht worden sein, sowie das Peruginos (S. 322) und die bald bei Lorenzo Costa bestellten zwei, endlich zwei weitere von Correggio. Alle sieben befanden sich

noch lange nach Isabellas Tode laut Inventar von 1542 nelo studio, che è in corte vecchia appresso la grotta. Zuletzt als Witwe bezog sie 1520 mit einem Teil ihrer Kunstschätze ein drittes Quartier, das ihr Sohn ihr im piano nobile der Corte Vecchia einrichtete: ein Vorzimmer mit Licht von der Hofseite und drei kleine Kabinette mit herrlicher Aussicht auf den See,



Abb. 230. Ein Zimmer Isabellas in der Corte Vecchia zu Mantua.

die „Camerini“ des „Paradiso“. Zwei von diesen Zimmern haben noch reichen dekorativen Schmuck in Marmor, Stuck und Intarsien: eine wundervoll gearbeitete Marmortür mit Reliefmedaillons, sowie Decken, die eine gewölbt in Stuck (Abb. 230), die andere aus Holz geschnitzt und flach, beide mit Isabellas Namen, ihrem Wahlspruch nec spe nec metu, den musikalischen Noten ihres Wappens und der noch nicht sicher erklärten Zahl XXVII. Die Plünderung

der Kaiserlichen im Juli 1630, die Mantua zu einer toten Stadt machte, hat auch diese Stätte traurig verwüstet. Man hat sie notdürftig wiederhergestellt (ein Modell in natürlicher Größe befindet sich im Southkensingtonmuseum), aber jene sieben Lieblingsbilder Isabellas haben niemals zu der Ausstattung



Abb. 231. Isabella von Este, von Rubens nach Tizians Original. Wien.

dieser Räume gehört. Hier lebte die geistreiche Frau noch fast zwanzig Jahre. Wir werden ihr noch öfter, bei Gelegenheit Lionardos, Tizians, Correggios und Giulio Romanos wieder begegnen, kehren aber jetzt zu ihren früheren Jahren zurück, als Mantegna für sie malte.*)

*) Mit den eigenen Bildnissen der bedeutenden Frau hat es eine merkwürdige Bewandtnis. Lionardo sollte sie malen; wir kommen darauf bei seinen Werken. Ein

noch lange nach Isabellas Tode laut Inventar von 1542 nelo studio, che è in corte vecchia appresso la grotta. Zuletzt als Witwe bezog sie 1520 mit einem Teil ihrer Kunstschätze ein drittes Quartier, das ihr Sohn ihr im piano nobile der Corte Vecchia einrichtete: ein Vorzimmer mit Licht von der Hofseite und drei kleine Kabinette mit herrlicher Aussicht auf den See,



Abb. 230. Ein Zimmer Isabellas in der Corte Vecchia zu Mantua.

die „Camerini“ des „Paradiso“. Zwei von diesen Zimmern haben noch reichen dekorativen Schmuck in Marmor, Stuck und Intarsien: eine wundervoll gearbeitete Marmortür mit Reliefmedaillons, sowie Decken, die eine gewölbt in Stuck (Abb. 230), die andere aus Holz geschnitzt und flach, beide mit Isabellas Namen, ihrem Wahlspruch nec spe nec metu, den musikalischen Noten ihres Wappens und der noch nicht sicher erklärten Zahl XXVII. Die Plünderung

der Kaiserlichen im Juli 1630, die Mantua zu einer toten Stadt machte, hat auch diese Stätte traurig verwüstet. Man hat sie notdürftig wiederhergestellt (ein Modell in natürlicher Größe befindet sich im Southkensingtonmuseum), aber jene sieben Lieblingsbilder Isabellas haben niemals zu der Ausstattung



Abb. 231. Isabella von Este, von Rubens nach Tizians Original. Wien.

dieser Räume gehört. Hier lebte die geistreiche Frau noch fast zwanzig Jahre. Wir werden ihr noch öfter, bei Gelegenheit Lionardos, Tizians, Correggios und Giulio Romanos wieder begegnen, kehren aber jetzt zu ihren früheren Jahren zurück, als Mantegna für sie malte.*)

*) Mit den eigenen Bildnissen der bedeutenden Frau hat es eine merkwürdige Bewandtnis. Lionardo sollte sie malen; wir kommen darauf bei seinen Werken. Ein

Damals, seit 1494, war Gianfrancesco Generalkapitän der großen Liga, zu der alle Mächte gegen Frankreich zusammengetreten waren. Er liebte das Kriegshandwerk ebenso wie sein Großvater. Seine Waffensammlung war nächst der der Republik Venedig die schönste in Italien. In seinem Marstalle standen 150 edle Hengste, woraus er den Fürsten Geschenke machte. Wenn er von den Kriegsfahrten ausruhte, liebte er es, sich daheim mit Glanz und Luxus zu umgeben. Die venezianischen Gesandten können sich nicht genug darüber wundern, daß der Kriegsmann, während er ihnen Audienz erteilt, sich von seinen Dienern Kühlung zufächern läßt. Sein Porträt zeigt uns Mantegnas Madonna della Vittoria (Louvre), die der Markgraf in Erfüllung eines Gelübdes als „Sieger am Taro" 1496 stiftete. Allerdings hatte er mit großer Übermacht und nur mit Not das Feld behauptet; ein Sieg war die Schlacht am Taro nur für die verklärende Kunst. Auf dem herrlichen Bilde sitzt die Madonna als Mutter des Erbarmens und umfängt mit ihrem Mantel rechts Elisabeth und den kleinen Johannes, links den in voller Rüstung barhäuptig vor ihr knieenden Gianfrancesco, über den sie schützend ihre Rechte streckt (Abb. 232). Der Markgraf ist ganz ins Profil gestellt und höchst ausdrucksvoll aufgefaßt. Das Gesicht, nicht mehr glattrasiert wie bei dem älteren Geschlecht der Renaissancefürsten, sondern bärtig nach spanischer und französischer Sitte, ist energisch und rauh; die Gonzagen waren starkknochig und keineswegs schön von Angesicht. Daß die Züge hier trotzdem noch idealisiert sind, zeigen uns die Profilköpfe seiner Medaillen und die abschreckend häßliche Terrakottabüste eines unbekannten Meisters (Mantua, Stadtmuseum). So nähert sich denn

1508 in Mantua von Lorenzo Costa gemaltes Bildnis ist verschwunden. Tizian hat sie gemalt und zwar öfter. Aber das berühmteste dieser Porträts in blauem Kleid und schwarzem Pelzmantel mit Spitzen und Diamanten (Wien Nr. 505) stellt die etwa Dreißigjährige dar, also in den ersten Jahren nach 1500. Damals war aber Tizian noch garnicht am Hofe zu Mantua bekannt; erst seit 1516 verkehrte er bei Alfons I. von Ferrara, und er ist wahrscheinlich erst durch ihn bei der Schwester eingeführt worden. Das Wiener Bild muß viel später gemalt worden sein, und zwar nicht nach dem Leben, sondern nach einer Vorlage (nach einer solchen malte sie z. B. 1511 in Bologna Francesco Francia), die die Markgräfin jung darstellte, wodurch sich auch der leblose Ausdruck des Gesichts und der Hände auf dem Wiener Bilde erklärt. Dies Bild hat Rubens 1604 kopiert; der Stich darnach ist erhalten. — Rubens kopierte aber noch ein zweites Porträt Tizians (Wien), auf dem die Markgräfin älter und nur im Kleide ohne Mantel dargestellt ist (Abb. 231). Tizians Original ist verloren; es kann nach dem Leben und, nach dem Alter der Dargestellten (geb. 1474) auf der Kopie zu schließen, noch bis 1530 gemalt worden sein.

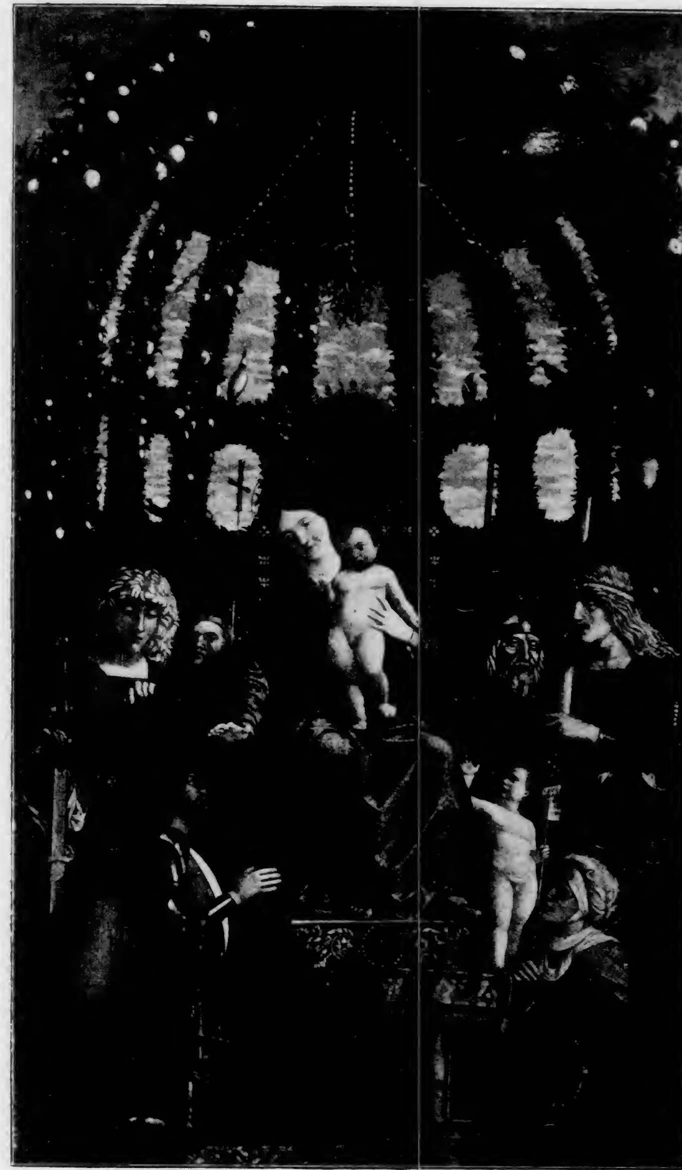


Abb. 232. Madonna della Vittoria, von Mantegna. Louvre.

Damals, seit 1494, war Gianfrancesco Generalkapitän der großen Liga, zu der alle Mächte gegen Frankreich zusammengetreten waren. Er liebte das Kriegshandwerk ebenso wie sein Großvater. Seine Waffensammlung war nächst der der Republik Venedig die schönste in Italien. In seinem Marstalle standen 150 edle Hengste, woraus er den Fürsten Geschenke machte. Wenn er von den Kriegsfahrten ausruhte, liebte er es, sich daheim mit Glanz und Luxus zu umgeben. Die venezianischen Gesandten können sich nicht genug darüber wundern, daß der Kriegsmann, während er ihnen Audienz erteilt, sich von seinen Dienern Kühlung zufächern läßt. Sein Porträt zeigt uns Mantegnas Madonna della Vittoria (Louvre), die der Markgraf in Erfüllung eines Gelübdes als „Sieger am Taro" 1496 stiftete. Allerdings hatte er mit großer Übermacht und nur mit Not das Feld behauptet; ein Sieg war die Schlacht am Taro nur für die verklärende Kunst. Auf dem herrlichen Bilde sitzt die Madonna als Mutter des Erbarmens und umfängt mit ihrem Mantel rechts Elisabeth und den kleinen Johannes, links den in voller Rüstung barhäuptig vor ihr knieenden Gianfrancesco, über den sie schützend ihre Rechte streckt (Abb. 232). Der Markgraf ist ganz ins Profil gestellt und höchst ausdrucksvoll aufgefaßt. Das Gesicht, nicht mehr glattrasiert wie bei dem älteren Geschlecht der Renaissancefürsten, sondern bärtig nach spanischer und französischer Sitte, ist energisch und rauh; die Gonzagen waren starkknochig und keineswegs schön von Angesicht. Daß die Züge hier trotzdem noch idealisiert sind, zeigen uns die Profilköpfe seiner Medaillen und die abschreckend häßliche Terrakottabüste eines unbekannten Meisters (Mantua, Stadtmuseum). So nähert sich denn

1508 in Mantua von Lorenzo Costa gemaltes Bildnis ist verschwunden. Tizian hat sie gemalt und zwar öfter. Aber das berühmteste dieser Porträts in blauem Kleid und schwarzem Pelzmantel mit Spitzen und Diamanten (Wien Nr. 505) stellt die etwa Dreißigjährige dar, also in den ersten Jahren nach 1500. Damals war aber Tizian noch garnicht am Hofe zu Mantua bekannt; erst seit 1516 verkehrte er bei Alfons I. von Ferrara, und er ist wahrscheinlich erst durch ihn bei der Schwester eingeführt worden. Das Wiener Bild muß viel später gemalt worden sein, und zwar nicht nach dem Leben, sondern nach einer Vorlage (nach einer solchen malte sie z. B. 1511 in Bologna Francesco Francia), die die Markgräfin jung darstellte, wodurch sich auch der leblose Ausdruck des Gesichts und der Hände auf dem Wiener Bilde erklärt. Dies Bild hat Rubens 1604 kopiert; der Stich darnach ist erhalten. — Rubens kopierte aber noch ein zweites Porträt Tizians (Wien), auf dem die Markgräfin älter und nur im Kleide ohne Mantel dargestellt ist (Abb. 231). Tizians Original ist verloren; es kann nach dem Leben und, nach dem Alter der Dargestellten (geb. 1474) auf der Kopie zu schließen, noch bis 1530 gemalt worden sein.



Abb. 232. Madonna della Vittoria, von Mantegna. Louvre.

das Bild des Markgrafen auf der Madonnentafel einer freien Erfindung und macht auf uns etwa den Eindruck eines heiligen Georgs. Der verzückte Blick zur Madonna hinauf kommt um diese Zeit noch nicht oft vor. Die Hauptgruppe ist eingefaßt von vier kriegerischen Heiligen, und der Thron, mit Reliefs und glänzenden Steinen verziert, steht unter einem Baldachin, dessen Frucht- und Blumengehänge den Blick auf den blauen Himmel leiten. Vielleicht ist dies das wirkungsvollste Tafelbild Mantegnas. Es zeigt ganz anders, als die antikisierenden Bilder derselben Periode, des Künstlers eigentliche Stärke, die in der Verbindung des Zeitgeschichtlichen mit einer allgemeinen, sich immer mehr abklärenden Schönheit liegt.


Abb. 233. Heilige Familie, von Mantegna. London, Sammlung Mond.

Andere Bilder geben die Schönheit ohne das Zeitgeschichtliche. So die vor einem Orangengebüsch auf dem Thron sitzende „Madonna mit Johannes und Magdalena" (London), die groß aufgefaßte „Madonna der Cosa Trivulzi" in Mailand, auf Wolken thronend über vier Heiligen (1497). Oder die wunderbar poetische kleine Heilige Familie (nun, mit so vielem anderen von Moses Mond in London zusammengekauft), wo das Christkind und der kleine Johannes auf einem Brunnenrand abgebildet sind (Abb. 233). Den ganzen Hintergrund nimmt wieder eine Fruchthecke ein. Davor sitzt Maria im Profil, an einer Blume riechend, als hätte Mantegna die Stimmung eines altertümlichen griechischen Reliefs wiedergeben wollen. Der größere Teil ihres Körpers ist durch den Bildrand abgeschnitten, vom Joseph nur der Kopf sichtbar.

Auf dem Ganzen liegt ein zarter Schimmer, wie man ihn Mantegna nicht zuzutrauen pflegt, wenn man an die strengen Züge zurückdenkt, von denen er ausgegangen ist. Aber die Bestimmtheit der Zeichnung und die scharfe, niemals ermüdende Auffassung eines festen Typus findet man auch hier wieder, und auf solchem Gegensatz beruht gerade der einzige Reiz dieser und anderer Bilder seiner reifen Zeit.

Mantegna vertritt für sich, mit seiner Person eine ganze Richtung, die des Charakters, wie es Morelli gut ausgedrückt hat. Er steht Signorelli



Abb. 234. Grablegung. Nach dem Stich von Mantegna (B. 3).

näher als den Florentinern, ist aber noch vielseitiger als jener, auch wohl in den Einzelheiten tiefer, kurz origineller. Bezeichnend für ihn ist auch, daß er immer bei der Tempera blieb; sie reichte ihm für seine Formensprache aus. Und wie verschieden handhabt er sie! Von ihrer Leuchtkraft gibt seine Madonna von S. Zeno in Verona einen unvergeßlichen Eindruck. Weiche Modellierung, duftige Abtönung suchte er nicht. Seine Gewänder sind dick, seine Falten kräftig und unbiegsam. Er behielt immer etwas von der Art der Bildhauer an sich. Ganze plastische Bestandteile, Nachahmung von Stuck, Malerei grau in grau an Nebenfiguren. Endlich in seiner Farbe neben bunten, kräftigen Lokaltönen ein allgemeines Silbergrau. Immer ist das

das Bild des Markgrafen auf der Madonnentafel einer freien Erfindung und macht auf uns etwa den Eindruck eines heiligen Georgs. Der verzückte Blick zur Madonna hinauf kommt um diese Zeit noch nicht oft vor. Die Hauptgruppe ist eingefaßt von vier kriegerischen Heiligen, und der Thron, mit Reliefs und glänzenden Steinen verziert, steht unter einem Baldachin, dessen Frucht- und Blumengehänge den Blick auf den blauen Himmel leiten. Vielleicht ist dies das wirkungsvollste Tafelbild Mantegnas. Es zeigt ganz anders, als die antikisierenden Bilder derselben Periode, des Künstlers eigentliche Stärke, die in der Verbindung des Zeitgeschichtlichen mit einer allgemeinen, sich immer mehr abklärenden Schönheit liegt.



Abb. 233. Heilige Familie, von Mantegna. London, Sammlung Mond.

Andere Bilder geben die Schönheit ohne das Zeitgeschichtliche. So die vor einem Orangengebüsch auf dem Thron sitzende „Madonna mit Johannes und Magdalena“ (London), die groß aufgefaßte „Madonna der Casa Trivulzi“ in Mailand, auf Wolken thronend über vier Heiligen (1497). Oder die wunderbar poetische kleine Heilige Familie (nun, mit so vielem anderen von Moses Mond in London zusammengekauft), wo das Christkind und der kleine Johannes auf einem Brunnenrand abgebildet sind (Abb. 233). Den ganzen Hintergrund nimmt wieder eine Fruchthecke ein. Davor sitzt Maria im Profil, an einer Blume riechend, als hätte Mantegna die Stimmung eines altertümlichen griechischen Reliefs wiedergeben wollen. Der größere Teil ihres Körpers ist durch den Bildrand abgeschnitten, vom Joseph nur der Kopf sichtbar.

Auf dem Ganzen liegt ein zarter Schimmer, wie man ihn Mantegna nicht zuzutrauen pflegt, wenn man an die strengen Züge zurückdenkt, von denen er ausgegangen ist. Aber die Bestimmtheit der Zeichnung und die scharfe, niemals ermüdende Auffassung eines festen Typus findet man auch hier wieder, und auf solchem Gegensatz beruht gerade der einzige Reiz dieser und anderer Bilder seiner reifen Zeit.

Mantegna vertritt für sich, mit seiner Person eine ganze Richtung, die des Charakters, wie es Morelli gut ausgedrückt hat. Er steht Signorelli



Abb. 234. Grablegung. Nach dem Stich von Mantegna (B. 3).

näher als den Florentinern, ist aber noch vielseitiger als jener, auch wohl in den Einzelheiten tiefer, kurz origineller. Bezeichnend für ihn ist auch, daß er immer bei der Tempera blieb; sie reichte ihm für seine Formensprache aus. Und wie verschieden handhabt er sie! Von ihrer Leuchtkraft gibt seine Madonna von S. Zeno in Verona einen unvergeßlichen Eindruck. Weiche Modellierung, duftige Abtönung suchte er nicht. Seine Gewänder sind dick, seine Falten kräftig und unbiegsam. Er behielt immer etwas von der Art der Bildhauer an sich. Ganze plastische Bestandteile, Nachahmung von Stuck, Malerei grau in grau an Nebenfiguren. Endlich in seiner Farbe neben bunten, kräftigen Lokaltönen ein allgemeines Silbergrau. Immer ist das

Malerische bei ihm nicht das Grundlegende, sondern es ergibt sich erst nach dem Charakteristischen nebenher.

Als er starb, wirkten längst Lionardo und Michelangelo, und der junge Raffael trat eben als selbständiger Künstler ins Leben. Mantegna wird von ihnen nicht berührt. Er ist durchaus Quattrocentist.



Abb. 235. Jakobus vor dem Kaiser, von Mantegna. Padua, Eremitani.



Abb. 236. Das alte Schloß, Castello Rosso, in Ferrara.

2. Ferrara und Bologna.

Vittore Pisano und die Ferraresen. Francesco Francia.

Als ein Gebiet für sich betrachtet, könnte die Malerei von Ferrara, neben so vielem größeren in der italienischen Kunst, kein erhebliches Interesse beanspruchen. Denn sie hat schließlich nicht die Vollendung gefunden, um deren willen man sie ebenbürtig neben die anderen bedeutenderen Schulen Italiens stellen könnte. Darum gewinnt sie auch als ablaufender Prozeß selbst in ihren bemerkenswertesten Ausläufern, einem Garofalo oder Dosso Dossi, im Zeitalter Michelangelos und Raffaels nicht mehr unsere volle Teilnahme. Aber am Anfange der italienischen Kunstgeschichte hat sie zu deren Entwickelung einige sehr wesentliche Züge beigesteuert, die durch ihren offenliegenden Zusammenhang mit der Natur des Landes und mit dem Leben der damaligen Gesellschaft noch besonders unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken. Was die Schule von Ferrara in ihrem kurzen Jugendleben erstrebt hat, das ist wenigstens für die anderen Schulen nicht verloren gegangen. Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir ihr gerecht zu werden suchen.

Malerische bei ihm nicht das Grundlegende, sondern es ergibt sich erst nach dem Charakteristischen nebenher.

Als er starb, wirkten längst Lionardo und Michelangelo, und der junge Raffael trat eben als selbständiger Künstler ins Leben. Mantegna wird von ihnen nicht berührt. Er ist durchaus Quattrocentist.



Abb. 235. Jakobus vor dem Kaiser, von Mantegna. Padua, Eremitani.



Abb. 236.* Das alte Schloß, Castello Rosso, in Ferrara.

2. Ferrara und Bologna.

Vittore Pisano und die Ferraresen. Francesco Francia.

Als ein Gebiet für sich betrachtet, könnte die Malerei von Ferrara, neben so vielem größeren in der italienischen Kunst, kein erhebliches Interesse beanspruchen. Denn sie hat schließlich nicht die Vollendung gefunden, um deren willen man sie ebenbürtig neben die anderen bedeutenderen Schulen Italiens stellen könnte. Darum gewinnt sie auch als ablaufender Prozeß selbst in ihren bemerkenswertesten Ausläufern, einem Garofalo oder Dosso Dossi, im Zeitalter Michelangelos und Raffaels nicht mehr unsere volle Teilnahme. Aber am Anfange der italienischen Kunstgeschichte hat sie zu deren Entwickelung einige sehr wesentliche Züge beigesteuert, die durch ihren offenliegenden Zusammenhang mit der Natur des Landes und mit dem Leben der damaligen Gesellschaft noch besonders unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken. Was die Schule von Ferrara in ihrem kurzen Jugendleben erstrebt hat, das ist wenigstens für die anderen Schulen nicht verloren gegangen. Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir ihr gerecht zu werden suchen.

Was Ferrara im 15. und 16. Jahrhundert in Kunst und Industrie, in Literatur und Wissenschaft erreicht hat, verdankt es nach dem bekannten Worte Goethes seinen Fürsten, den Markgrafen, später Herzogen aus dem Hause Este. In den aufeinander folgenden Generationen dieser Familie liegen große Herrschertugenden und die schlimmsten Laster des Privatlebens nahe beieinander. Talent und feiner Kunstsinn und eine wirkliche Begeisterung für hohe Kulturaufgaben betätigen sich glänzend bei vielen Gelegenheiten und wechseln ab mit abschreckenden Ausbrüchen häßlicher Leidenschaft und mit grausamen Taten einer kalten, teuflischen Berechnung.

Die Stadt Ferrara liegt in einer fruchtbaren, ebenen, langweiligen Landschaft ohne malerische Reize. Keine Marmorbrüche oder metallreichen Berge konnten hier das einheimische Handwerk für die Aufgaben einer Plastik vorbereiten. Selbst der Haustein fehlte, und die Architektur war auf Backstein angewiesen. Im Volkstum lagen auch keine Keime zu einer landschaftlichen Poesie, in der sich anderwärts in Italien ein kleines nationales Sonderleben anzukündigen pflegt. Man bebaute den fruchtbaren Boden, zog Kanäle und Dämme, stellte Handelswege her und war auch sonst auf Mehrung des Wohlstandes bedacht. Der Weg der weiteren Entwickelung wies nach Venedig und den oberitalienischen Städten, südwärts nach den Städten der Romagna und nach Bologna. Von Toskana und Umbrien war man durch Gebirge getrennt. Allmählich kam höhere Kultur durch künstliche Pflege, und diese gehörte, wie auch anderwärts in Italien, mit zu den Mitteln der Politik des herrschenden Hauses. Die bedrohte Lage des kleinen Staates forderte Festungen und Soldaten, und dazu bedurfte es wohlhabender Bürger, aber auch einer einträglichen Finanzpolitik, mit der sich äußerer Glanz in einer etwas edleren Form durchaus vertrug. Die Kunst wird hier mit Bedacht ins Leben gerufen, und die Art, wie das in den einzelnen Fällen geschieht, interessiert uns als Geschichtszeugnis manchmal mehr als das betreffende Kunstwerk selbst.

Seit 1329 waren die Markgrafen von Este päpstliche Vikare von Ferrara. Der Markgraf Niccolò II. hatte (seit 1385) das feste Schloß, das Castello rosso, aus roten Backsteinen gebaut, eine der imposantesten alten Zwingburgen, die Italien hat (Abb. 236). Sein Bruder Albert gründete 1391 die Universität. Dessen natürlicher Sohn Niccolò III. († 1441) zeigt sich uns zuerst in seinem ganzen Benehmen bis in die kleinsten Umstände. Er entfaltete vollständig das System, nach dem von nun an im Hause Este regiert, verwaltet und gelebt wurde. Für seinen Bastard Lionello berief er 1429 den berühmten Humanisten Guarino aus Verona.

Wir haben Lionellos häßliches Gesicht mit der krummen Nase, dem tierisch vorhängenden Mund und dem gekräuselten Mohrenhaar auf einer Medaille von Vittore Pisano und auf einem kleinen starkrestaurierten Bilde, einer „Erscheinung der Madonna“ über zwei Heiligen, Antonius dem Eremiten und Georg, als welcher Lionello gerüstet und in der kostbarsten Zeittracht dargestellt ist (London). Endlich gibt es noch ein Porträt von ihm in Profil, ebenfalls von Pisanos Hand (Bergamo, Sammlung Morelli; Abb. 237). So erhielt er die sorgfältigste Erziehung und pflegte früh mit erlesenem Geschmack die Künste. Dabei war er ein tüchtiger Krieger. Nach seines Vaters Tode wurde er Markgraf (1441—50). Vielleicht auf Anregung seines Lehrers trat er zu Vittore Pisano in Beziehung und berief ihn nach Ferrara, wo dieser große Realist, der erste bedeutende Maler von Verona, zuerst seine berühmten Medaillen goß. Hier ist der passende Ort, ihm einige Bemerkungen zu widmen.


Abb. 237. Lionello von Este, von Vittore Pisano. Bergamo, Sammlung Morelli.

Pisano ist älter als die meisten der früher betrachteten Maler der Renaissance (um 1380 bis 1451). Er arbeitete außer in Verona noch in vielen Städten Italiens und schuf sich seine eigene Art aus der Beobachtung der Natur. Er zeichnete viel nach der Antike, aber sie hatte keinen Einfluß auf den Stil dieses Gewaltigen (Skizzenbuch im Louvre). Er versenkte sich liebevoll in die Natur: seine Pferde, Hunde und Vögel stellen ihn neben die Tiermaler aller Zeiten. Dabei hat er Landschaftsgründe mit Pflanzen, Blumen, Schmetterlingen darin, alles von unendlich poetischem Reize, und er ist im Unterschiede von den Florentinern des 15. Jahrhunderts ein selbständiger Kolorist. Seine Farben sind abwechselnd satt und tief oder hellleuchtend oder, in Verzierungen, Geschmeiden und Steinen, von emailartigem Glanze. Wir haben nur noch wenig Tafelbilder von ihm,

Was Ferrara im 15. und 16. Jahrhundert in Kunst und Industrie, in Literatur und Wissenschaft erreicht hat, verdankt es nach dem bekannten Worte Goethes seinen Fürsten, den Markgrafen, später Herzogen aus dem Hause Este. In den aufeinander folgenden Generationen dieser Familie liegen große Herrschertugenden und die schlimmsten Laster des Privatlebens nahe beieinander. Talent und feiner Kunstsinn und eine wirkliche Begeisterung für hohe Kulturaufgaben betätigen sich glänzend bei vielen Gelegenheiten und wechseln ab mit abschreckenden Ausbrüchen häßlicher Leidenschaft und mit grausamen Taten einer kalten, teuflischen Berechnung.

Die Stadt Ferrara liegt in einer fruchtbaren, ebenen, langweiligen Landschaft ohne malerische Reize. Keine Marmorbrüche oder metallreichen Berge konnten hier das einheimische Handwerk für die Aufgaben einer Plastik vorbereiten. Selbst der Haustein fehlte, und die Architektur war auf Backstein angewiesen. Im Volkstum lagen auch keine Keime zu einer landschaftlichen Poesie, in der sich anderwärts in Italien ein kleines nationales Sonderleben anzukündigen pflegt. Man bebaute den fruchtbaren Boden, zog Kanäle und Dämme, stellte Handelswege her und war auch sonst auf Mehrung des Wohlstandes bedacht. Der Weg der weiteren Entwickelung wies nach Venedig und den oberitalienischen Städten, südwärts nach den Städten der Romagna und nach Bologna. Von Toskana und Umbrien war man durch Gebirge getrennt. Allmählich kam höhere Kultur durch künstliche Pflege, und diese gehörte, wie auch anderwärts in Italien, mit zu den Mitteln der Politik des herrschenden Hauses. Die bedrohte Lage des kleinen Staates forderte Festungen und Soldaten, und dazu bedurfte es wohlhabender Bürger, aber auch einer einträglichen Finanzpolitik, mit der sich äußerer Glanz in einer etwas edleren Form durchaus vertrug. Die Kunst wird hier mit Bedacht ins Leben gerufen, und die Art, wie das in den einzelnen Fällen geschieht, interessiert uns als Geschichtszeugnis manchmal mehr als das betreffende Kunstwerk selbst.

Seit 1329 waren die Markgrafen von Este päpstliche Vikare von Ferrara. Der Markgraf Niccolò II. hatte (seit 1385) das feste Schloß, das Castello rosso, aus roten Backsteinen gebaut, eine der imposantesten alten Zwingburgen, die Italien hat (Abb. 236). Sein Bruder Albert gründete 1391 die Universität. Dessen natürlicher Sohn Niccolò III. († 1441) zeigt sich uns zuerst in seinem ganzen Benehmen bis in die kleinsten Umstände. Er entfaltete vollständig das System, nach dem von nun an im Hause Este regiert, verwaltet und gelebt wurde. Für seinen Bastard Lio-

nello berief er 1429 den berühmten Humanisten Guarino aus Verona. Wir haben Lionellos häßliches Gesicht mit der krummen Nase, dem tierisch vorhängenden Mund und dem gekräuselten Mohrenhaar auf einer Medaille von Vittore Pisano und auf einem kleinen starkrestaurierten Bilde, einer „Erscheinung der Madonna“ über zwei Heiligen, Antonius dem Eremiten und Georg, als welcher Lionello gerüstet und in der kostbarsten Zeittracht dargestellt ist (London). Endlich gibt es noch ein Porträt von ihm in Profil, ebenfalls von Pisanos Hand (Bergamo, Sammlung Morelli; Abb. 237). So erhielt er die sorgfältigste Erziehung und pflegte früh mit erlesenem Geschmack die Künste. Dabei war er ein tüchtiger Krieger. Nach seines Vaters Tode wurde er Markgraf (1441—50). Vielleicht auf Anregung seines Lehrers trat er zu Vittore Pisano in Beziehung und berief ihn nach Ferrara, wo dieser große Realist, der erste bedeutende Maler von Verona, zuerst seine berühmten Medaillen goß. Hier ist der passende Ort, ihm einige Bemerkungen zu widmen.


Abb. 237. Lionello von Este, von Vittore Pisano. Bergamo, Sammlung Morelli.

Pisano ist älter als die meisten der früher betrachteten Maler der Renaissance (um 1380 bis 1451). Er arbeitete außer in Verona noch in vielen Städten Italiens und schuf sich seine eigene Art aus der Beobachtung der Natur. Er zeichnete viel nach der Antike, aber sie hatte keinen Einfluß auf den Stil dieses Gewaltigen (Skizzenbuch im Louvre). Er versenkte sich liebevoll in die Natur: seine Pferde, Hunde und Vögel stellen ihn neben die Tiermaler aller Zeiten. Dabei hat er Landschaftsgründe mit Pflanzen, Blumen, Schmetterlingen darin, alles von unendlich poetischem Reize, und er ist im Unterschiede von den Florentinern des 15. Jahrhunderts ein selbständiger Kolorist. Seine Farben sind abwechselnd satt und tief oder hellleuchtend oder, in Verzierungen, Geschmeiden und Steinen, von emailartigem Glanze. Wir haben nur noch wenig Tafelbilder von ihm,

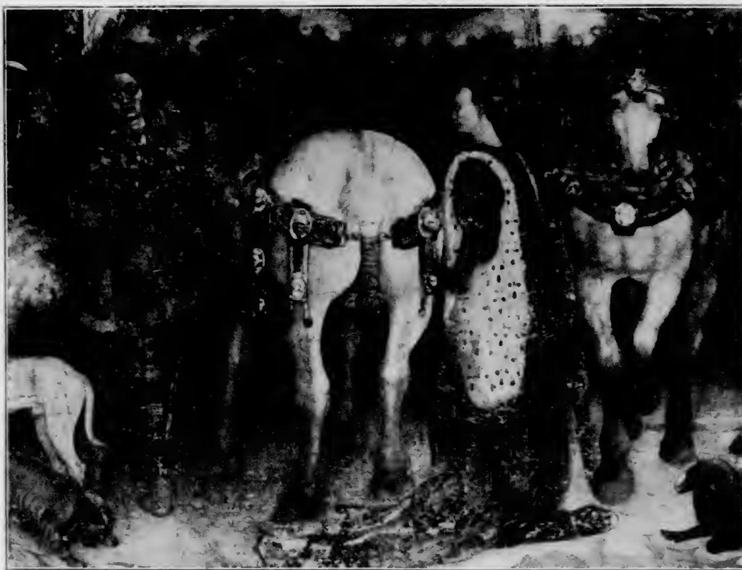


Abb. 238. Von den Freskoresten des Vittore Pisano in S. Anastasia zu Verona.

und auch seine Fresken sind zum größten Teile zerstört. Aber alles Erhaltene zeigt ihn als einen originellen, hochbegabten Künstler. In seinen Figuren erkennen wir den Plastiker, in seinen Porträtköpfen den Meister der Bronzemedaillen wieder. Wie unendlich vornehm steht unter den Freskoresten in S. Anastasia zu Verona (Cappella Pellegrini, außen zu beiden Seiten des Spitzbogens) gegenüber dem zu Pferde steigenden heiligen Georg die Prinzessin in ihrem langen Mantel mit Federbesatz da (Abb. 238). Wie scharf gezeichnet und doch lieblich aufgefaßt und leuchtend gemalt ist das kleine Profilporträt einer fürstlichen Braut vor einer Blumenhecke mit bunten Schmetterlingen (Louvre; früher dem Piero de' Franceschi zugeschrieben; Abb. 239). Auf seine Werkstatt wenigstens weist auch noch das prächtige Rundbild hin mit der „Anbetung der Könige" in Berlin (Nr. 95 A).

Außer Vittore Pisano arbeiteten für Lionello in Ferrara Piero de' Franceschi, Jacopo Bellini, Rogier van der Weyden, und wir wissen, daß Mantegna ihn porträtiert hat. Alle diese sind kräftige Charakterdarsteller, die etwas von plastischer Art an sich haben. Dazu kommen noch Bildhauer

aus Florenz. Lionello wollte seinem Vater ein Reiterdenkmal setzen lassen und schrieb 1444 eine Konkurrenz dafür aus. Man erkennt darin die Aspirationen des Hauses. Das 1451 aufgestellte Denkmal in Bronze ist die früheste Reiterstatue in Italien. Leon Battista Alberti, der zuerst 1438 bei Lionello in Ferrara war und auf dessen Anregung auch sein Hauptwerk über die Baukunst (S. 150) geschrieben hat, hatte seine Ratschläge gegeben bei dieser neuen Aufgabe, die zunächst in ihrem ganzen Umfange theoretisch lebendig erörtert und festgestellt wurde: Alberti schrieb damals „über das Pferd in Aktion" (De equo animante).



Abb. 239. Bildnis einer fürstlichen Braut, von Vittore Pisano. Louvre.

Ein solches Unternehmen setzt viele Künstler voraus, und es mußte einen umfangreichen Betrieb in neu zu errichtenden Werkstätten hervorrufen. Es blieb auch nicht bei dem einen Denkmal. Unter Lionellos Bruder Borso kamen noch oberitalienische Bildhauer. Borso setzte 1454 sich selbst eine Statue, gleichfalls in Bronze aber sie stellte ihn nicht zu Pferde, sondern sitzend dar und war von Florentinern gemacht. Dann wollte sich auch noch Ercole I. eine Statue errichten lassen, und es sollte diesmal wieder eine Reiterstatue sein, und zwar nach dem Modell Lionardos zu dem Denkmal für Francesco Sforza! Indessen diese Sache zerschlug sich, auch die anderen Statuen sind zerstört worden, und so ist von dieser ganzen Herrlichkeit einer Monumentalplastik der Frührenaissance in Ferrara nichts übrig geblieben. Es war eben doch nur von außen eingeführte Ware. Eine einheimische Bildhauerschule ist nicht daraus hervorgegangen, so vielerlei plastische Arbeit man auch in Ferrara noch im 16. Jahrhundert verlangte. Der bedeutendste, der hier tätig gewesen ist, Alfonso Lombardi († 1537), gehört mehr nach Bologna und Oberitalien, als daß er zu den Ferraresen gerechnet werden könnte.

Der Malerei ist es anders ergangen. Sie hat sich aus heimischen Kräften entwickelt und nach Lionellos Tode unter Borso (1450—71) und

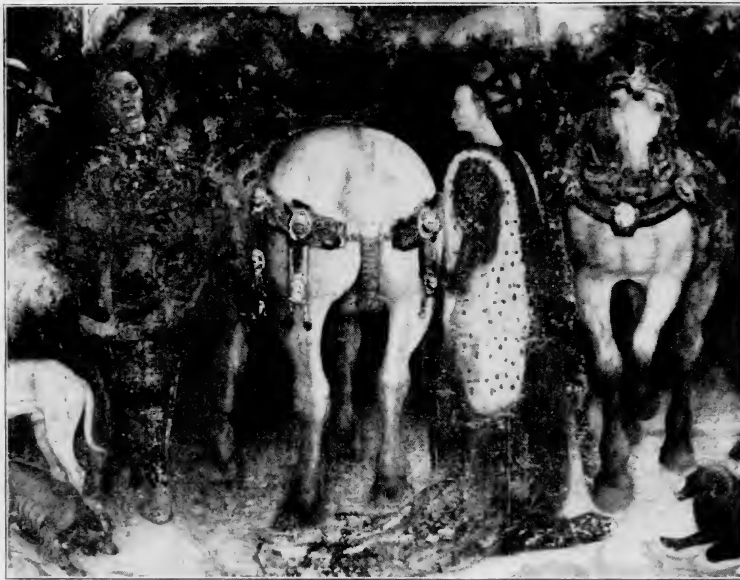


Abb. 238. Von den Freskoresten des Vittore Pisano in S. Anastasia zu Verona.

und auch seine Fresken sind zum größten Teile zerstört. Aber alles Erhaltene zeigt ihn als einen originellen, hochbegabten Künstler. In seinen Figuren erkennen wir den Plastiker, in seinen Porträtköpfen den Meister der Bronzemedaillen wieder. Wie unendlich vornehm steht unter den Freskoresten in S. Anastasia zu Verona (Cappella Pellegrini, außen zu beiden Seiten des Spitzbogens) gegenüber dem zu Pferde steigenden heiligen Georg die Prinzessin in ihrem langen Mantel mit Federbesatz da (Abb. 238). Wie scharf gezeichnet und doch lieblich aufgefaßt und leuchtend gemalt ist das kleine Profilporträt einer fürstlichen Braut vor einer Blumenhecke mit bunten Schmetterlingen (Louvre; früher dem Piero de' Franceschi zugeschrieben; Abb. 239). Auf seine Werkstatt wenigstens weist auch noch das prächtige Rundbild hin mit der „Anbetung der Könige" in Berlin (Nr. 95 A).

Außer Vittore Pisano arbeiteten für Lionello in Ferrara Piero de' Franceschi, Jacopo Bellini, Rogier van der Weyden, und wir wissen, daß Mantegna ihn porträtiert hat. Alle diese sind kräftige Charakterdarsteller, die etwas von plastischer Art an sich haben. Dazu kommen noch Bildhauer

aus Florenz. Lionello wollte seinem Vater ein Reiterdenkmal setzen lassen und schrieb 1444 eine Konkurrenz dafür aus. Man erkennt darin die Aspirationen des Hauses. Das 1451 aufgestellte Denkmal in Bronze ist die früheste Reiterstatue in Italien. Leon Battista Alberti, der zuerst 1438 bei Lionello in Ferrara war und auf dessen Anregung auch sein Hauptwerk über die Baukunst (S. 150) geschrieben hat, hatte seine Ratschläge gegeben bei dieser neuen Aufgabe, die zunächst in ihrem ganzen Umfange theoretisch lebendig erörtert und festgestellt wurde: Alberti schrieb damals „über das Pferd in Aktion" (De equo animante).



Abb. 239. Bildnis einer fürstlichen Braut, von Vittore Pisano. Louvre.

Ein solches Unternehmen setzt viele Künstler voraus, und es mußte einen umfangreichen Betrieb in neu zu errichtenden Werkstätten hervorrufen. Es blieb auch nicht bei dem einen Denkmal. Unter Lionellos Bruder Borso kamen noch oberitalienische Bildhauer. Borso setzte 1454 sich selbst eine Statue, gleichfalls in Bronze aber sie stellte ihn nicht zu Pferde, sondern sitzend dar und war von Florentinern gemacht. Dann wollte sich auch noch Ercole I. eine Statue errichten lassen, und es sollte diesmal wieder eine Reiterstatue sein, und zwar nach dem Modell Lionardos zu dem Denkmal für Francesco Sforza! Indessen diese Sache zerschlug sich, auch die anderen Statuen sind zerstört worden, und so ist von dieser ganzen Herrlichkeit einer Monumentalplastik der Frührenaissance in Ferrara nichts übrig geblieben. Es war eben doch nur von außen eingeführte Ware. Eine einheimische Bildhauerschule ist nicht daraus hervorgegangen, so vielerlei plastische Arbeit man auch in Ferrara noch im 16. Jahrhundert verlangte. Der bedeutendste, der hier tätig gewesen ist, Alfonso Lombardi († 1537), gehört mehr nach Bologna und Oberitalien, als daß er zu den Ferraresen gerechnet werden könnte.

Der Malerei ist es anders ergangen. Sie hat sich aus heimischen Kräften entwickelt und nach Lionellos Tode unter Borso (1450—71) und

dessen Stiefbruder Ercole I. († 1505) eine gewisse Höhe erreicht. Die Kunstpflege dieser Fürsten hat in der Art, wie sie betrieben wird, etwas hastiges, angestrengtes. Es soll alles da sein: Fresken in den großen Sälen, Tafelbilder in den Wohnzimmern, bemalte Platten zum Einlegen in die Möbel, Entwürfe zu Möbeln und Kassetten und zum Schmuck für Tourniere, Anordnungen zu Gesellschaften und Aufführungen, Herstellung kostbarer Kleider, — für alles hatte der Hofmaler zu sorgen, z. B. Cosimo Tura bei Borso. Sogar eine große Druckerei errichtete Borso, aus der bis in das späte 16. Jahrhundert zahlreiche Holzschnittwerke hervorgingen, geschätzt wegen ihrer reichen und edlen Ausstattung; sie arbeitete meist mit florentinischen und venezianischen Mustern. Ercole I., der Gönner des Dichters Bojardo, hatte ein besonders feines Kunsturteil; seine Tochter war Isabella von Mantua (S. 375). Aber an Betriebsamkeit tat es ihm der ältere Borso wohl noch zuvor. Er war prachtliebend und gab viel Geld für äußeren Glanz aus. Er wußte, wofür es geschah: es brachte ihm etwas ein. Viermal empfing er den Kaiser Friedrich III. in seiner kleinen Residenz, und zu Ferrara, das die Este vom Papste zu Lehen trugen, bekamen sie nun noch vom Kaiser Modena und Reggio und den Herzogstitel, den Borso als erster führte (seit 1452). Markgraf Albert hatte draußen vor der Stadt das Sanssouci seiner Nachkommen errichtet, den Palazzo di Schifanoja, einen großen, einförmigen Backsteinbau. Borso erhöhte den Bau, der auch dann auf architektonische Schönheit noch keinen Anspruch machen konnte, und bald entstand zwischen diesem Schloß und der winkeligen, an dem Dom gelegenen Altstadt ein großes, neues, regelmäßig gebautes Quartier, das, wie Jakob Burckhardt meint, zum erstenmale in Europa die Wohneinrichtungen einer modernen Stadt einer größeren Menge von Menschen zugänglich machte. Die vornehmste Blüte dieser mit allen erdenklichen Mitteln geförderten Kultur ist die ferraresische Malerei unter Borso und Ercole I. Sie ist sittengeschichtlich sehr interessant. Einen Geschichtschreiber hat sie in älteren Zeiten nicht gefunden. Vasari sind die Ferraresen nicht sympathisch. Er verstand die Typen auf den älteren Bildern nicht, die knochigen Figuren mit den trüben, mürrischen Gesichtern. Und später, als Clemens VIII. nach dem Tode des fünften und letzten, ohne legitime Nachkommen verstorbenen Herzogs Alfons II. (1597) das Lehen zugunsten des Stuhles einzog, als die Este nach Modena gingen und die Kardinallegaten die ferraresischen Paläste plünderten, da wurden die Kunstwerke in alle Welt zerstreut und von ihrem Boden getrennt, auf dem sie verständlich waren und die geschicht-

liche Überlieferung hätten weiter leiten können. Die Stadt aber verödete, und die Päpste hatten kein Interesse daran etwas zu schonen, was an die früheren Lehensträger erinnerte. Bojardo, Ariost und Tasso, die Poeten, haben drei aufeinander folgende Herzoge besungen, und das ist zu keiner Zeit vergessen worden. Was aber die Maler zu ihren Ehren gemalt haben, ist erst neuerdings durch die von Morelli angeregte Forschung zusammengestellt worden.

Die zwei älteren Hauptmeister von Ferrara entsprechen der Zeit nach und auch in ihrer Art dem Mantegna. Cosma Tura, 1432 geboren, wird zuerst 1452 erwähnt und hat sich bis 1456 sogar in Padua aufgehalten, war dann Hofmaler Borsos und lebte bis 1495. Er ist der kräftigste von allen, derb und rücksichtslos in den Formen, aber keineswegs niedrig, sondern immer gehalten und zeremoniell, und ebenfalls tüchtig als Kolorist. Die Farbe ist bei ihm stark aufgetragen, sorgfältig verarbeitet und in der Wirkung tief und bedeutend. Man lernt ihn schon vollständig kennen aus seinem Hauptwerke, einer sehr großen Altartafel, einer „thronenden Madonna mit Heiligen" (Berlin). Die Ausführung des Beiwerks am Thron, das Anbringen von Reliefs, was technisch an Goldschmuck und Bildhauerarbeit erinnert, haben die Ferraresen mit den Paduanern (Squarcione) gemein. Sie allein, scheint es, haben dann die Sitte erfunden, den Thron, d. h. seine Wand horizontal zu durchbrechen und ihn zweiteilig aufzubauen, so daß man z. B. hier auf dem Berliner Bilde zwischen den Füßen des Gestells, auf dem der Aufbau steht, hindurch in die Landschaft sieht. Etwas weicher als Tura ist der wenig jüngere Francesco Cossa (um 1435 bis 80), der von Piero de' Franceschi beeinflußt ist. Für ihn ist eine „Verkündigung" (Dresden), um 1470, sehr bezeichnend: reiche, sorgfältig ausgeführte Architektur; darin, beinahe als Staffage wirkend, Maria und der Engel im Profil, jedes in einem besonderen Raum, die Formgebung scharf mit allerlei kleinen Wendungen nach einer zierlichen Erscheinung hin. Aber noch ganz anders wirkt eine fast lebensgroße, in Freilicht modellierte, junge Frau (Berlin), den Herbst oder den Oktober darstellend, aus einer Folge von Jahreszeiten- oder Monatsbildern, ehemals im Dominikanerkonvent zu Ferrara (Abb. 240). Sie trägt in der Rechten den Spaten, über der Schulter liegt eine Hacke, die ihre linke Hand zugleich mit Rebenzweigen und Trauben hält. Das ist einfache Wirklichkeit, wie so oft auch bei Mantegna, herbes und weiches nebeneinander, großer Reiz der Frühzeit, die noch sucht und strebt und darum ganz natürlich ist. Übrigens geben die Ferraresen das ruhige Dasein, keine dramatischen

Geschichten. Bewegung, wo sie versucht wird, gelingt ihnen nicht so gut. Mantegna verstand beides.

Unter Borso ist nachweislich bis 1470 Cossa an dem jetzt stark zerstörten Freskenschmuck des Hauptsaales des Palazzo Schifanoja tätig gewesen. Er erinnert hier deutlich an Piero de' Franceschi (Abb. 241). Anderes zeigt die Hand von Malern, die paduanischen und venezianischen Einflüssen gefolgt sind. Dargestellt ist auf der am besten erhaltenen Ostwand in übereinander angeordneten Streifen, die wieder in einzelne Bilder zerteilt sind, was die Gedanken der gebildeten Gesellschaft damals beschäftigte, zunächst das Leben des Regierenden (Borsos) in einer Reihe von äußerlichen Akten, dann Allegorie und Mythologie, endlich am lebendigsten das Leben der Menschen in Natur und Kunst. Größere monumentale Wirkung, wie in Florenz, darf man nicht erwarten. Es sollten Bilder sein gleichsam zum Lesen, ein angenehmer und unterhaltender Festtagsschmuck, der dann im einzelnen, wie das bei einem Maler von Cossas Range selbstverständlich ist, auch viel Schönheit entfaltet hat.



Abb. 240. Der Herbst, von Francesco Cossa. Berlin.

Tura lebte lange und bezog noch unter Herzog Ercole I. sein Jahrgehalt; trotzdem hat man von ihm nur wenig über zwanzig Tafelbilder. Wieviel muß also verloren gegangen sein! — Neben ihm wurde nun aber der beliebte Maler der Gesellschaft von Ferrara sein und Cossas jüngerer Schüler Lorenzo Costa (1460—1535), den man mit Perugino vergleichen kann, weil er fast so weich ist wie dieser, und ebenfalls ganz besonders schöne Landschaftshintergründe hat. Er siedelte 1483 nach Bologna über, wo er mit Francesco Francia zusammentraf, und wurde 1509 in Mantua als Hofmaler Mantegnas Nachfolger. Er hat zahlreiche Bilder gemalt, deren meiste sich noch in Italien befinden, namentlich in den Kirchen Bolognas.

Seine späteren haben nicht mehr den originellen Reiz, der die früheren auszeichnet (Votivmadonna Giovannis II. mit den Bildnissen sämtlicher Bentivogli in S. Giacomo Maggiore, 1488). Die Landschaft bleibt immer erfreulich. Uns interessiert als etwas wesentlich neues sein Musenhof für



Abb. 241. Gruppe der Weberinnen, von Cossa. Ferrara, Pal. Schifanoja.

Isabella von Mantua (Louvre; Abb. 242), eine Art Fortsetzung von Mantegnas „Parnaß", Ende 1404 bestellt und schon nach einem Jahre abgeliefert. Die Markgräfin läßt sich hier auf ihrem eigenen Parnaß von dem Genius der Dichtkunst krönen im Beisein von Poeten und Musikern ihres Hofes, deren einzelne man zu bestimmen versucht hat. Und künstlerisch wirkt

Geschichten. Bewegung, wo sie versucht wird, gelingt ihnen nicht so gut. Mantegna verstand beides.

Unter Borso ist nachweislich bis 1470 Cossa an dem jetzt stark zerstörten Freskenschmuck des Hauptsaales des Palazzo Schifanoja tätig gewesen. Er erinnert hier deutlich an Piero de' Franceschi (Abb. 241). Anderes zeigt die Hand von Malern, die paduanischen und venezianischen Einflüssen gefolgt sind. Dargestellt ist auf der am besten erhaltenen Ostwand in übereinander angeordneten Streifen, die wieder in einzelne Bilder zerteilt sind, was die Gedanken der gebildeten Gesellschaft damals beschäftigte, zunächst das Leben des Regierenden (Borsos) in einer Reihe von äußerlichen Akten, dann Allegorie und Mythologie, endlich am lebendigsten das Leben der Menschen in Natur und Kunst. Größere monumentale Wirkung, wie in Florenz, darf man nicht erwarten. Es sollten Bilder sein gleichsam zum Lesen, ein angenehmer und unterhaltender Festtagsschmuck, der dann im einzelnen, wie das bei einem Maler von Cossas Range selbstverständlich ist, auch viel Schönheit entfaltet hat.



Abb. 240. Der Herbst, von Francesco Cossa. Berlin.

Tura lebte lange und bezog noch unter Herzog Ercole I. sein Jahrgehalt; trotzdem hat man von ihm nur wenig über zwanzig Tafelbilder. Wieviel muß also verloren gegangen sein! — Neben ihm wurde nun aber der beliebte Maler der Gesellschaft von Ferrara sein und Cossas jüngerer Schüler Lorenzo Costa (1460—1535), den man mit Perugino vergleichen kann, weil er fast so weich ist wie dieser, und ebenfalls ganz besonders schöne Landschaftshintergründe hat. Er siedelte 1483 nach Bologna über, wo er mit Francesco Francia zusammentraf, und wurde 1509 in Mantua als Hofmaler Mantegnas Nachfolger. Er hat zahlreiche Bilder gemalt, deren meiste sich noch in Italien befinden, namentlich in den Kirchen Bolognas.

Seine späteren haben nicht mehr den originellen Reiz, der die früheren auszeichnet (Votivmadonna Giovannis II. mit den Bildnissen sämtlicher Bentivogli in S. Giacomo Maggiore, 1488). Die Landschaft bleibt immer erfreulich. Uns interessiert als etwas wesentlich neues sein Musenhof für



Abb. 241. Gruppe der Weberinnen, von Cossa. Ferrara, Pal. Schifanoja.

Isabella von Mantua (Louvre; Abb. 242), eine Art Fortsetzung von Mantegnas „Parnaß", Ende 1404 bestellt und schon nach einem Jahre abgeliefert. Die Markgräfin läßt sich hier auf ihrem eigenen Parnaß von dem Genius der Dichtkunst krönen im Beisein von Poeten und Musikern ihres Hofes, deren einzelne man zu bestimmen versucht hat. Und künstlerisch wirkt



Abb. 242. Der Musenhof, von Lorenzo Costa. Louvre.

neu die Landschaft und wie in sie nach venezianischer Weise die Figuren gesetzt sind. Später bestellte Isabella, nachdem sie vergeblich mit Giovanni Bellini und Francesco Francia verhandelt hatte, ein zweites Bild bei ihrem nunmehrigen Hofmaler (1511, ebenfalls im Louvre). Dieses hat aber nichts mehr von dem zeitgeschichtlichen Reiz, es ist lauter langweilig zusammengebaute Mythologie (der Garten des Komos?), und höchstens erweckt noch die Landschaft einiges Gefallen. Sie ist ähnlich wie auf dem ersten Bilde, nur gegenseitig komponiert, und sie wird durch einen schräg gestellten Torbogen in zwei Teile zerlegt.

Viel kräftiger ist der etwas ältere Schüler Turas Ercole de' Roberti († 1496). Sein Johannes der Täufer (Berlin; Abb. 243), ein Hochbild, auf dem der magere Heilige reizlos und mürrisch wie eine Bronzestatue steht, hat einen wundervoll leuchtenden, emailartigen Farbenauftrag und eine herrlich gestimmte Landschaft mit Blick auf das Meer, wie man sie bei keinem Venezianer der Zeit besser finden wird. Zu solchen Gegensätzen der Stimmung wendet sich ja unsere Zeit mit Vorliebe zurück. Diese

Landschaft bot dem ferraresischen Maler die Natur an Ort und Stelle nicht! Er war von Mantegna und den Bellini beeinflußt und ist auch 1489 selbst in Venedig gewesen.

Nun kündigt sich aber auch schon das 16. Jahrhundert mit viel größeren Ansprüchen und im Verhältnis zu dem Maßstabe, den man jetzt anlegen darf, viel geringeren Leistungen an. Diese Maler haben sehr viel gemalt und nehmen in unseren Galerien mit ihrem manchmal bedeutenden Format einen großen Raum ein. Sie liefern den Fürsten und der vornehmen Gesellschaft gewissermaßen die bildlichen Gegenstücke zum Bojardo und Ariost, — nicht mehr zu Tasso! — und weil sich in ihren Formen und mehr noch in ihrer Farbe die Eigenschaften der Schule auch bei deren Niedergange deutlich aussprechen, so wollen wir diesen Nachzüglern noch einige Beobachtungen widmen. Sie sind zunächst von Lorenzo Costa ausgegangen, haben aber dann auch andere Einflüsse in sich aufgenommen, die sich nicht auf Ferrara und Bologna beschränken.



Abb. 243. Johannes der Täufer, von Roberti. Berlin.

Mazzolini (gestorben um 1528), der „Glühwurm" (Morelli), ist in kleinem Formate am genießbarsten und eigentlich nur eine nicht uninteressante Kuriosität. Seine scharf geschnittenen Gesichter und die an Stein oder Metall erinnernden Formen gehen wohl auf Roberti zurück. Das leuchtende Kolorit — rot und weiß — seiner Tafelbilder (Berlin, Dresden) gibt mancherlei, bisweilen auch erheiternde Abwechslung. Auf Gedanken hat er sich nicht eingelassen.

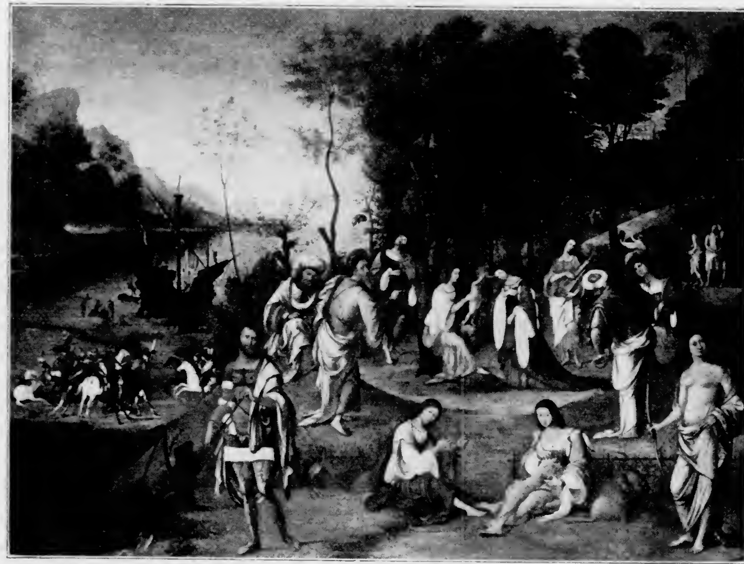


Abb. 242. Der Musenhof, von Lorenzo Costa. Louvre.

nen die Landschaft und wie in sie nach venezianischer Weise die Figuren gesetzt sind. Später bestellte Isabella, nachdem sie vergeblich mit Giovanni Bellini und Francesco Francia verhandelt hatte, ein zweites Bild bei ihrem nunmehrigen Hofmaler (1511, ebenfalls im Louvre). Dieses hat aber nichts mehr von dem zeitgeschichtlichen Reiz, es ist lauter langweilig zusammengebaute Mythologie (der Garten des Komos?), und höchstens erweckt noch die Landschaft einiges Gefallen. Sie ist ähnlich wie auf dem ersten Bilde, nur gegenseitig komponiert, und sie wird durch einen schräg gestellten Torbogen in zwei Teile zerlegt.

Viel kräftiger ist der etwas ältere Schüler Turas Ercole de' Roberti († 1496). Sein Johannes der Täufer (Berlin; Abb. 243), ein Hochbild, auf dem der magere Heilige reizlos und mürrisch wie eine Bronzestatue steht, hat einen wundervoll leuchtenden, emailartigen Farbenauftrag und eine herrlich gestimmte Landschaft mit Blick auf das Meer, wie man sie bei keinem Venezianer der Zeit besser finden wird. Zu solchen Gegensätzen der Stimmung wendet sich ja unsere Zeit mit Vorliebe zurück. Diese

Landschaft bot dem ferraresischen Maler die Natur an Ort und Stelle nicht! Er war von Mantegna und den Bellini beeinflußt und ist auch 1489 selbst in Venedig gewesen.

Nun kündigt sich aber auch schon das 16. Jahrhundert mit viel größeren Ansprüchen und im Verhältnis zu dem Maßstabe, den man jetzt anlegen darf, viel geringeren Leistungen an. Diese Maler haben sehr viel gemalt und nehmen in unseren Galerien mit ihrem manchmal bedeutenden Format einen großen Raum ein. Sie liefern den Fürsten und der vornehmen Gesellschaft gewissermaßen die bildlichen Gegenstücke zum Bojardo und Ariost, — nicht mehr zu Tasso! — und weil sich in ihren Formen und mehr noch in ihrer Farbe die Eigenschaften der Schule auch bei deren Niedergange deutlich aussprechen, so wollen wir diesen Nachzüglern noch einige Beobachtungen widmen. Sie sind zunächst von Lorenzo Costa ausgegangen, haben aber dann auch andere Einflüsse in sich aufgenommen, die sich nicht auf Ferrara und Bologna beschränken.



Abb. 243. Johannes der Täufer, von Roberti. Berlin.

Mazzolini (gestorben um 1528), der „Glühwurm" (Morelli), ist in kleinem Formate am genießbarsten und eigentlich nur eine nicht uninteressante Kuriosität. Seine scharf geschnittenen Gesichter und die an Stein oder Metall erinnernden Formen gehen wohl auf Roberti zurück. Das leuchtende Kolorit — rot und weiß — seiner Tafelbilder (Berlin, Dresden) gibt mancherlei, bisweilen auch erheiternde Abwechslung. Auf Gedanken hat er sich nicht eingelassen.

Garofalo († 1559) ist vielseitiger und hat prächtige, tiefe Farben (grün, rot und ein dunkles Gelb). Die meisten seiner Tafelbilder sind seit der Plünderung Ferraras nach Rom und dort in die Galerie Borghese gekommen; einige finden sich in Berlin und sonst hie und da. In kleinen Bildern kann er oft sehr anmutig sein, und seine Landschaft hat immer Stimmung. Er führte auch Fresken im Schloß zu Ferrara und bei den Gonzaga in Mantua aus. Vasari ist erbost auf ihn. Allmählich entfernt



Abb. 244. Circe, von Dosso Dossi. Rom, Galerie Borghese.

er sich von der ferraresischen Art, wird flauer und lehnt sich an andere Richtungen an. Zuletzt gerät er unter den Einfluß von Raffael. Sein Nebenbuhler Dosso Dossi († 1542) hat eine reichere Phantasie und ergeht sich gern in mythologischen Gegenständen und allegorischen Vorwürfen. Circe in ihrem Zauberwald ist eine wundervolle, italienisch-romantische Erfindung, der die antike Inspiration nichts geschadet hat (Rom, Galerie Borghese; Abb. 244). In der Form folgt er Raffael, Michelangelo und Tizian. An ihn schließt sich Girolamo da Carpi († 1561) an, der zunächst Garofalos

Schüler war und dann, wie Dosso, ganz zu den Venezianern überging. — Harte Formen und leuchtende Farben sind allen gemeinsam, dazu kommt in der Erfindung namentlich bei Dosso und Carpi etwas Phantastisches, was sie oft über große Flächen ausbreiten und dann nicht mit innerer Lebenswärme zu erfüllen vermögen. Sie haben sich weit von ihrem Heimatboden entfernt und nähern sich in ihrer virtuosen äußeren Mache einer kalten Manier, die keine bestimmten Schulzüge mehr zeigt. Am meisten wird uns, historisch wenigstens, noch Garofalo interessieren, aber nicht an sich. Denn auf dem Wege, der uns nun zu den Klassikern des 16. Jahrhunderts führt, ist er doch nur ein Alltagswanderer. Als Torquato Tasso 1565 an den Hof von Ferrara kam, fand sich schon kein Maler mehr. Die Kunst war erloschen. Die Poesie aber in Fest- und Schäferspielen, im Liebeslied und im Heldengedicht lebte noch ein Menschenalter weiter. Dann verließ auch sie diesen einst so sorgsam gepflegten Musenhof, und es mutet uns seltsam an, daß Tasso sein großes Gedicht in seiner späteren Gestalt einem Neffen seines letzten Gönners widmete, des Papstes Clemens VIII., der bald darauf die letzten aus dem Hause Este vertrieb.

Eine künstliche Pflanzung von weniger reicher Entfaltung und von kürzerer Lebensdauer war die gleichzeitige Malerschule von Bologna. Ihr Ruhm knüpft sich an Francesco Francia (eigentlich Raibolini, 1450—1517), der einst zur Zeit unserer Romantiker bei uns sehr hoch, ja nahe an Raffael, der ihn ja seiner Freundschaft würdigte, geschätzt wurde. Aber er ist nicht originell und hat keine reiche eigene Phantasie. Gute Schulung, scharfe Zeichnung und eine höchst solide, wenn auch in den Tönen nicht umfangreiche Farbentechnik, die ihm unter seinen Zeitgenossen großes Ansehen verschafften, sichern ihm wenigstens in seinen besten Werken jetzt noch den Rang eines guten Nachahmers. Er gehört in seinen Anfängen nicht unter die Erfinder und erscheint später wie ein Zurückgebliebener.

Einheimische Anfänge, an die eine Malerschule hätte anknüpfen können, gab es in Bologna nicht. Die Plastik des 15. Jahrhunderts ist paduanisch. Giovanni II. Bentivoglio (1463—1506), das damalige Haupt der herrschenden Familie, rief die ferraresischen Maler, außer Tura, nach Bologna; zuerst, bald nach 1470, Cossa, dann Galassi, Roberti und zuletzt Costa, der von 1483 bis 1509 hier blieb und dann nach Mantua ging. Das war der Anfang einer Malerschule in Bologna. Der einheimische Meister, Francesco Francia, war bis 1490 Goldarbeiter, Medailleur und Bildhauer

Garofalo († 1559) ist vielseitiger und hat prächtige, tiefe Farben (grün, rot und ein dunkles Gelb). Die meisten seiner Tafelbilder sind seit der Plünderung Ferraras nach Rom und dort in die Galerie Borghese gekommen; einige finden sich in Berlin und sonst hie und da. In kleinen Bildern kann er oft sehr anmutig sein, und seine Landschaft hat immer Stimmung. Er führte auch Fresken im Schloß zu Ferrara und bei den Gonzaga in Mantua aus. Vasari ist erbost auf ihn. Allmählich entfernt



Abb. 244. Circe, von Dosso Dossi. Rom, Galerie Borghese.

er sich von der ferraresischen Art, wird flauer und lehnt sich an andere Richtungen an. Zuletzt gerät er unter den Einfluß von Raffael. Sein Nebenbuhler Dosso Dossi († 1542) hat eine reichere Phantasie und ergeht sich gern in mythologischen Gegenständen und allegorischen Vorwürfen. Circe in ihrem Zauberwald ist eine wundervolle, italienisch-romantische Erfindung, der die antike Inspiration nichts geschadet hat (Rom, Galerie Borghese; Abb. 244). In der Form folgt er Raffael, Michelangelo und Tizian. An ihn schließt sich Girolamo da Carpi († 1561) an, der zunächst Garofalos

Schüler war und dann, wie Dosso, ganz zu den Venezianern überging. — Harte Formen und leuchtende Farben sind allen gemeinsam, dazu kommt in der Erfindung namentlich bei Dosso und Carpi etwas phantastisches, was sie oft über große Flächen ausbreiten und dann nicht mit innerer Lebenswärme zu erfüllen vermögen. Sie haben sich weit von ihrem Heimatboden entfernt und nähern sich in ihrer virtuosen äußeren Mache einer kalten Manier, die keine bestimmten Schulzüge mehr zeigt. Am meisten wird uns, historisch wenigstens, noch Garofalo interessieren, aber nicht an sich. Denn auf dem Wege, der uns nun zu den Klassikern des 16. Jahrhunderts führt, ist er doch nur ein Alltagswanderer. Als Torquato Tasso 1565 an den Hof von Ferrara kam, fand sich schon kein Maler mehr. Die Kunst war erloschen. Die Poesie aber in Fest- und Schäferspielen, im Liebeslied und im Heldengedicht lebte noch ein Menschenalter weiter. Dann verließ auch sie diesen einst so sorgsam gepflegten Musenhof, und es mutet uns seltsam an, daß Tasso sein großes Gedicht in seiner späteren Gestalt einem Neffen seines letzten Gönners widmete, des Papstes Clemens VIII., der bald darauf die letzten aus dem Hause Este vertrieb.

Eine künstliche Pflanzung von weniger reicher Entfaltung und von kürzerer Lebensdauer war die gleichzeitige Malerschule von Bologna. Ihr Ruhm knüpft sich an Francesco Francia (eigentlich Raibolini, 1450—1517), der einst zur Zeit unserer Romantiker bei uns sehr hoch, ja nahe an Raffael, der ihn ja seiner Freundschaft würdigte, geschätzt wurde. Aber er ist nicht originell und hat keine reiche eigene Phantasie. Gute Schulung, scharfe Zeichnung und eine höchst solide, wenn auch in den Tönen nicht umfangreiche Farbentechnik, die ihm unter seinen Zeitgenossen großes Ansehen verschafften, sichern ihm wenigstens in seinen besten Werken jetzt noch den Rang eines guten Nachahmers. Er gehört in seinen Anfängen nicht unter die Erfinder und erscheint später wie ein Zurückgebliebener.

Einheimische Anfänge, an die eine Malerschule hätte anknüpfen können, gab es in Bologna nicht. Die Plastik des 15. Jahrhunderts ist paduanisch. Giovanni II. Bentivoglio (1463—1506), das damalige Haupt der herrschenden Familie, rief die ferraresischen Maler, außer Tura, nach Bologna; zuerst, bald nach 1470, Cossa, dann Galassi, Roberti und zuletzt Costa, der von 1483 bis 1509 hier blieb und dann nach Mantua ging. Das war der Anfang einer Malerschule in Bologna. Der einheimische Meister, Francesco Francia, war bis 1490 Goldarbeiter, Medailleur und Bildhauer

und muß in der Malerei, obwohl er zunächst bei Cossa lernte, vorzugsweise als Schüler Lorenzo Costas angesehen werden, mit dem er zusammen arbeitete, z. B. an den Fresken aus dem Leben der h. Cäcilie in dem gleichnamigen Oratorium (nach 1506; Abb. 245). Wie man ohne weiteres sieht, ist



Abb. 245. Vermählung der h. Cäcilie, von Francesco Francia. Bologna, S. Cecilia.

Costa in seiner Phantasie reicher und auch als Künstler feiner und beweglicher, ein Verhältnis, das dann ihre persönlichen Beziehungen gestört hat. Gern wäre Francia, nachdem sein Gönner Giovanni von Julius II. vertrieben war, an Costas Stelle nach Mantua gegangen. Nun blieb er päpstlicher Münzmeister, und er war mit seinen beiden Söhnen weiter als Maler

tätig, während die Ferraresen an die Venezianer oder an Raffael Anschluß suchten. Später nahm er noch umbrische Einflüsse in sich auf, die sich in dem Ausdruck seiner Gesichter, in der Form seiner Köpfe und in der Haltung seiner Figuren kundgeben. Bei einer sehr betriebsamen, ausgedehnten Tätigkeit verfällt er dann allmählich in eine leicht kenntliche Manier. Die Naturbeobachtung läßt nach, und sogar die Farbe wird schlechter. Seine Söhne sind vollends langweilig. Seine guten Bilder sind die seiner Frühzeit, seit den neunziger Jahren. Seine besten befinden sich in Bologna, so ein Altarbild der Bentivogli in S. Giacomo Maggiore von 1499 (Abb. 246). Außer dem Porträt hat er nur das Andachtbild mit passiven Figuren gepflegt. Zur historischen Schilderung ist er nicht vorgedrungen, und zeitgeschichtliches würde man bei ihm vergebens suchen. Einer Entwickelung war seine Kunst nicht fähig.

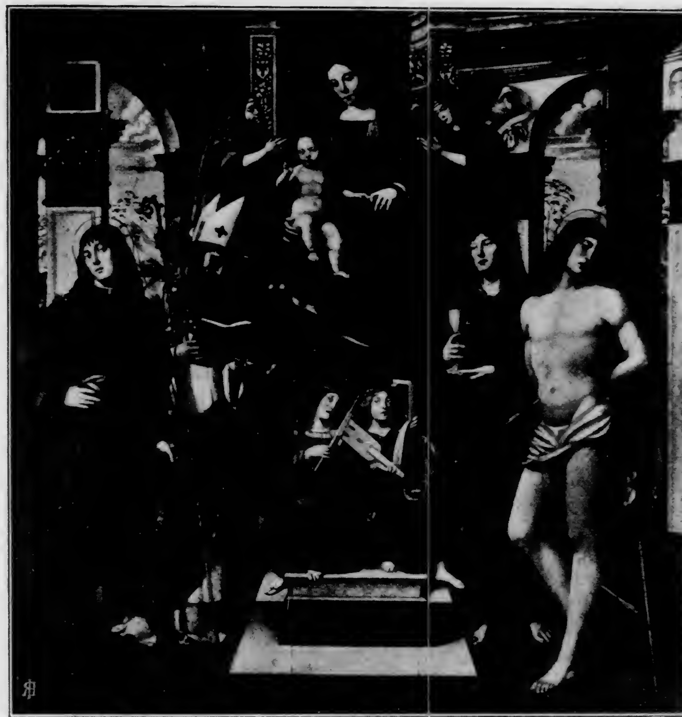


Abb. 246. Thronende Madonna, von Francesco Francia. Bologna, S. Giacomo Maggiore.

und muß in der Malerei, obwohl er zunächst bei Cossa lernte, vorzugsweise als Schüler Lorenzo Costas angesehen werden, mit dem er zusammen arbeitete, z. B. an den Fresken aus dem Leben der h. Cäcilie in dem gleichnamigen Oratorium (nach 1506: Abb. 245). Wie man ohne weiteres sieht, ist



Abb. 245. Vermählung der h. Cäcilie, von Francesco Francia. Bologna, S. Cecilia.

Costa in seiner Phantasie reicher und auch als Künstler feiner und beweglicher, ein Verhältnis, das dann ihre persönlichen Beziehungen gestört hat. Gern wäre Francia, nachdem sein Gönner Giovanni von Julius II. vertrieben war, an Costas Stelle nach Mantua gegangen. Nun blieb er päpstlicher Münzmeister, und er war mit seinen beiden Söhnen weiter als Maler

tätig, während die Ferraresen an die Venezianer oder an Raffael Anschluß suchten. Später nahm er noch umbrische Einflüsse in sich auf, die sich in dem Ausdruck seiner Gesichter, in der Form seiner Köpfe und in der Haltung seiner Figuren kundgeben. Bei einer sehr betriebsamen, ausgedehnten Tätigkeit verfällt er dann allmählich in eine leicht kenntliche Manier. Die Naturbeobachtung läßt nach, und sogar die Farbe wird schlechter. Seine Söhne sind vollends langweilig. Seine guten Bilder sind die seiner Frühzeit, seit den neunziger Jahren. Seine besten befinden sich in Bologna, so ein Altarbild der Bentivogli in S. Giacomo Maggiore von 1499 (Abb. 246). Außer dem Porträt hat er nur das Andachtbild mit passiven Figuren gepflegt. Zur historischen Schilderung ist er nicht vorgedrungen, und zeitgeschichtliches würde man bei ihm vergebens suchen. Einer Entwickelung war seine Kunst nicht fähig.



Abb. 246. Thronende Madonna, von Francesco Francia. Bologna, S. Giacomo Maggiore.

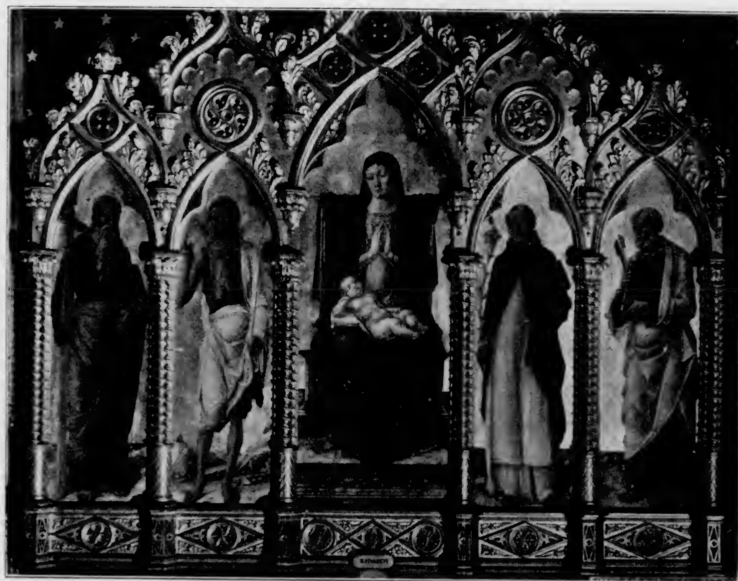


Abb. 247. Madonnenaltar, von Bartolommeo Vivarini. Venedig, Akademie Nr. 615.

3. Venedig bis auf Tizian.

Die Vivarini. Die Bellini. Antonello da Messina. Ältere Schüler Giambellins: Carpaccio, Cima und Basaiti. Jüngere Schüler: Giorgione, Palma und Lorenzo Lotto. Girolamo Romanino und Moretto. Moroni.

Im Anfange des 15. Jahrhunderts ist unbedingt Florenz der italienischen Kunstübung wichtigster Mittelpunkt. Und auf lange Zeit hinaus bleibt es reicher an künstlerischen Gedanken, sowohl in der Malerei wie in der Plastik, als irgend eine Stadt oder Landschaft Italiens. Aber hundert Jahre später gibt es in Venedig eine Malerei, die uns noch natürlicher und dabei noch glänzender erscheint, als was um die gleiche Zeit Florenz und die von ihm ausgehenden Schulen bieten. Die ganze Erscheinung der venezianischen Kunst gewinnt uns leichter; sie ist verständlich und nimmt uns ohne Studium, ohne jede gelehrte Voraussetzung für sich ein. Ihre Gegenstände erklären sich von selbst, ihre Formen sind angenehm, ihre

Farben im Vergleich mit Bildern anderer Schulen mannigfaltig und an und für sich leuchtend. Diesen gewinnenden Eindruck machen auch die späteren Ausläufer im siebzehnten, ja selbst im achtzehnten Jahrhundert. Es bleibt immer noch etwas an diesen Bildern, was dem modernen Menschen auf den ersten Blick gefällt, während man gleichzeitigen Leistungen einer mittelitalienischen Schule gegenüber leicht den Eindruck von etwas abgeleitetem und abgestandenem hat, was in unerfreulichem Maße den Gedanken an die vergangene Blüte hervorruft. Dies ist bei den Venezianern der letzte, unzerstörbare Rest dessen, was die Kunstsprache Realismus nennt, was aber als wirkliche Macht in Volk, Land und Stadt lebte und in der Malerei nur eine ihrer Erscheinungsarten fand.

Venedig hatte nach hundertjährigem Kampfe 1381 Genua, die einzige Nebenbuhlerin zur See, besiegt und bald darauf sich zuerst die Insel Corfu und dann allmählich viele Teile Griechenlands unterworfen. Seit 1404 besaß es auf dem Festlande Vicenza, und bald gewann es dazu das ganze Hinterland mit den großen Städten bis Verona und Ravenna. Eine solche Machtfülle erhob die Republik in den Augen Europas zu dem gewichtigsten italienischen Staate, und diese Stellung erfüllte die regierenden Familien mit königlichem Stolze. Der Kreis dieser zum Großen Rat wählbaren Nobili war bereits 1298 durch die Eintragung der Ratsfähigen in das Goldene Buch geschlossen worden. Dazu brachte der Handel Reichtum und aus dem Orient alle Arten weltlicher Pracht. Das Geld galt hier mehr als in Florenz, und die humanistische Bildung hatte zunächst in Venedig nicht die Bedeutung wie dort. Dafür war aber Venedig reicher als Florenz und Rom, und das Leben begann prächtiger zu werden als irgendwo in Italien. Der Mangel an großen Straßen und Plätzen, die den täglichen Verkehr ganz anders gestaltet hätten, mußte auch ihrer festlichen Freude die Richtung auf ruhige Schaustellung geben, die dann mit um so glänzenderen Mitteln zu wirken suchte. Voller Lust an dieser Weltfreude, will man sie nun in ihrer breiten, unmittelbaren Wirkung wiedergeben. Alles Übernatürliche bleibt fern, ebenso alle Nebenbeziehungen, die sich nur an den Verstand wenden. Die Darstellung ist so deutlich, wie das Leben selbst es noch heute für uns ist. Und die Pracht der Farben, diese Besonderheit der Venezianer, hat keiner so schön wie Goethe aus den Eigenschaften der umgebenden Natur zu erklären gesucht in einer ganz kurzen Schilderung eines Tages in Venedig: „Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie ver=

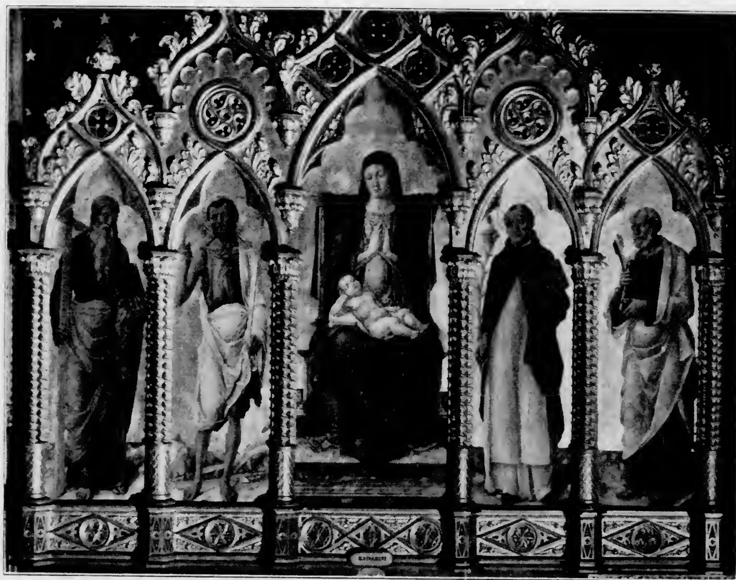


Abb. 247. Madonnenaltar, von Bartolommeo Vivarini. Venedig, Akademie Nr. 615.

3. Venedig bis auf Tizian.

Die Vivarini. Die Bellini. Antonello da Messina. Ältere Schüler Giambellins: Carpaccio, Cima und Basaiti. Jüngere Schüler: Giorgione, Palma und Lorenzo Lotto. Girolamo Romanino und Moretto. Moroni.

Im Anfange des 15. Jahrhunderts ist unbedingt Florenz der italienischen Kunstübung wichtigster Mittelpunkt. Und auf lange Zeit hinaus bleibt es reicher an künstlerischen Gedanken, sowohl in der Malerei wie in der Plastik, als irgend eine Stadt oder Landschaft Italiens. Aber hundert Jahre später gibt es in Venedig eine Malerei, die uns noch natürlicher und dabei noch glänzender erscheint, als was um die gleiche Zeit Florenz und die von ihm ausgehenden Schulen bieten. Die ganze Erscheinung der venezianischen Kunst gewinnt uns leichter; sie ist verständlich und nimmt uns ohne Studium, ohne jede gelehrte Voraussetzung für sich ein. Ihre Gegenstände erklären sich von selbst, ihre Formen sind angenehm, ihre

Farben im Vergleich mit Bildern anderer Schulen mannigfaltig und an und für sich leuchtend. Diesen gewinnenden Eindruck machen auch die späteren Ausläufer im siebzehnten, ja selbst im achtzehnten Jahrhundert. Es bleibt immer noch etwas an diesen Bildern, was dem modernen Menschen auf den ersten Blick gefällt, während man gleichzeitigen Leistungen einer mittelitalienischen Schule gegenüber leicht den Eindruck von etwas abgeleitetem und abgestandenem hat, was in unerfreulichem Maße den Gedanken an die vergangene Blüte hervorruft. Dies ist bei den Venezianern der letzte, unzerstörbare Rest dessen, was die Kunstsprache Realismus nennt, was aber als wirkliche Macht in Volk, Land und Stadt lebte und in der Malerei nur eine ihrer Erscheinungsarten fand.

Venedig hatte nach hundertjährigem Kampfe 1381 Genua, die einzige Nebenbuhlerin zur See, besiegt und bald darauf sich zuerst die Insel Corfu und dann allmählich viele Teile Griechenlands unterworfen. Seit 1404 besaß es auf dem Festlande Vicenza, und bald gewann es dazu das ganze Hinterland mit den großen Städten bis Verona und Ravenna. Eine solche Machtfülle erhob die Republik in den Augen Europas zu dem gewichtigsten italienischen Staate, und diese Stellung erfüllte die regierenden Familien mit königlichem Stolze. Der Kreis dieser zum Großen Rat wählbaren Nobili war bereits 1298 durch die Eintragung der Ratsfähigen in das Goldene Buch geschlossen worden. Dazu brachte der Handel Reichtum und aus dem Orient alle Arten weltlicher Pracht. Das Geld galt hier mehr als in Florenz, und die humanistische Bildung hatte zunächst in Venedig nicht die Bedeutung wie dort. Dafür war aber Venedig reicher als Florenz und Rom, und das Leben begann prächtiger zu werden als irgendwo in Italien. Der Mangel an großen Straßen und Plätzen, die den täglichen Verkehr ganz anders gestaltet hätten, mußte auch ihrer festlichen Freude die Richtung auf ruhige Schaustellung geben, die dann mit um so glänzenderen Mitteln zu wirken suchte. Voller Lust an dieser Weltfreude, will man sie nun in iherer breiten, unmittelbaren Wirkung wiedergeben. Alles Übernatürliche bleibt fern, ebenso alle Nebenbeziehungen, die sich nur an den Verstand wenden. Die Darstellung ist so deutlich, wie das Leben selbst es noch heute für uns ist. Und die Pracht der Farben, diese Besonderheit der Venezianer, hat keiner so schön wie Goethe aus den Eigenschaften der umgebenden Natur zu erklären gesucht in einer ganz kurzen Schilderung eines Tages in Venedig: „Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie ver-

hältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nötig waren, um die Tüpfchen aufs i zu setzen. Tizian und Paul hatten diese Klarheit im höchsten Grade, und wo man sie in ihren Werken nicht findet, hat das Bild verloren oder ist aufgemalt." — Gefördert werden mußte diese Richtung des Farbensinns bei den Venezianern noch durch die Erzeugnisse des orientalischen Kunsthandwerks, die man im 15. Jahrhundert in Mengen einführte und an denen man großes Gefallen fand. Und wie die venezianischen Maler die vornehmsten Koloristen geworden sind, so hat sich der ganze Kunstsinn der Venezianer gewissermaßen in der Malerei zusammengefaßt und erschöpft. Ihre Architektur bedeutet mehr durch ihren Flächenschmuck und den Reiz einer malerischen und sogar farbigen Erscheinung als durch selbständige große oder feine Formen. Wuchtige Bauwerke vertrug der unsichere Grund nicht, und für den Anblick hochragender Gebäude wäre auf diesen meist engen Plätzen und Wasserstraßen nicht einmal der Abstand zu nehmen gewesen; Palladio gewann später für seine beiden großen Kirchen diesen Vorteil dadurch, daß er sie auf weiter hinaus liegende Inseln stellen konnte. Die Gotik der berühmten Paläste des Canal Grande ist nur dekorativ gemeint, und die reizvollen Kirchenfassaden der Frührenaissance sind ganz auf die Nähe berechnet und lassen von der Konstruktion, die dahinter versteckt ist, nichts ahnen. Der alte Markusdom ist voll schwerer Pracht. Der Dogenpalast mit seinen kurzen Säulen ist trotz seiner Gotik nicht großartig, und der monumentalste Bau von Venedig ist von einem Florentiner der Hochrenaissance errichtet worden: die Markusbibliothek. Dieser vielseitige Künstler, Jacopo Sansovino, hat dann auch als Bildhauer hier seine reiche Begabung betätigt, so sehr, daß dagegen die ältere Renaissanceplastik völlig zurücktritt. Sie ist ebenfalls von außen eingeführt und wird von Eingewanderten betrieben, Mailändern, Comasken oder Florentinern, die sich in Grabmälern und dekorativen Arbeiten den örtlichen Bedingungen angepaßt haben. Mit der florentinischen kann diese Plastik schon darum nicht verglichen werden, weil sie sich an der wichtigsten Aufgabe, der selbständigen Statue, kaum mit Ernst versucht hat. Für die menschliche Figur konnte in Venedig die gemalte Darstellung vollauf genügen.

In ihrer Malerei wollen nun die Venezianer das volle Leben in seiner schönen Erscheinung geben, nichts weiter. Sie brauchen sich ihm nur nahe zu halten, so fließen ihnen daraus immer neue Kräfte zu. Die Wirklichkeit

ergab unmittelbar sogar das Heiligenbild. Der Begriff des Anachronismus war für das Gewissen des Künstlers noch nicht erfunden. Bei Paolo Veronese sitzt Christus auf der „Hochzeit zu Kana" (Dresden) zugleich mit den Angehörigen des Bestellers zu Tische, und auf der „Kreuztragung" fängt ein junger Mann aus der Familie die ohnmächtige Muttergottes in seinen Armen auf. „Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe," sagt Goethe zur Erklärung eines Tizianischen Stiches, „ward eine solche Ort- und Zeitwechselung dem Künstler nicht angerechnet." So geben denn die Venezianer in ihrer Richtung auf die Wirklichkeit nur den wohltuenden Eindruck einer gesunden, natürlichen Kraft. Bezeichnend dafür ist, daß fast keiner von den vielen bedeutenden Malern des 15. Jahrhunderts aus Venedig selbst stammt. Sie kommen alle vom Festlande herein, bringen frische Kraft und die Erinnerung an eine ganz andere Natur, an Berge, Flüsse und Bäume mit, um nun diesen Besitz künstlerisch umzubilden. Der Venezianer ist dem Nordländer ein wenig verwandt. Der Handelsweg führte ihn einst nach Augsburg und Nürnberg, und in Venedig wurde Dürer gastlich aufgenommen und verstanden. Auch in unserer Zeit sind die Maler seit mehr als einem Menschenalter, wenn sie neue Wege suchten, vielfach zu den Venezianern zurückgeführt worden, so, um nur die bekannteren zu nennen, Lenbach und Makart, und den geistig bedeutendsten, Anselm Feuerbach. Und nicht nur Tizian oder Paolo Veronese gaben dazu die Vorbilder her. Sogar Spätlingen wie Tiepolo wußte man immer noch reizende und dem großen Publikum neu erscheinende Seiten abzugewinnen. Und an ihrer Farbe haben wohl alle gelernt, die überhaupt auf Farbe etwas geben. Das ist der unzerstörbare Reiz der venezianischen Malerei und der Naturkraft, die ihr zugrunde liegt. Sie hat alle italienischen Schulen überdauert. Aber einmal, viel früher, mußte sie zu dieser Höhe emporsteigen. Zu dieser Zeit wollen wir uns zunächst zurückwenden.

Als Giotto und seine Schüler und Nachfolger, schon seit 1300, von Toskana aus die erste wirkliche Historienmalerei über Italien verbreiteten, da nahm das abseits auf seinen Inseln gelegene Venedig an diesen Einflüssen noch nicht teil. Statt dessen betrieb es im Anschluß an den alten Verkehr mit Konstantinopel byzantinische Kunstübung, machte eingelegte Arbeit mit bunten Steinen und Glasfluß, trieb Mosaikmalerei und Goldschmiedekunst und verfertigte reiche dekorative Skulptur für Kirchen und Profangebäude. Die einheimischen Maler standen tief unter den gotischen Bildhauern, und erst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, als in Florenz der

neue Geist bereits erwacht war, kamen von dort und aus Verona Freskomaler und zeigten, was man draußen leisten könnte. Der Große Saal des Dogenpalastes sollte Fresken bekommen, und man berief dafür Gentile da Fabriano (S. 299) und Vittore Pisano (S. 383). Der eine malte eine Seeschlacht, der andere den Kaiser Barbarossa, wie er seinen aus der Gefangenschaft entlassenen Sohn empfängt, dazu eine Menge zeitgenössischer Porträts von erstaunlicher Naturwahrheit. Sie sollen nach einer Meinung sogar schon 1414 fertig gewesen sein. Erhalten ist von ihnen nichts, sie mußten bald durch andere Bilder ersetzt werden.

Im Wetteifer mit diesem durch fremde Künstler hervorgerufenen Leben hatte Antonio, das Haupt einer Familie, die sich Vivarini nannte, auf der Insel Murano nach 1430 eine Malerschule errichtet, die sich zu einer förmlichen Bilderfabrik erweiterte, geleitet von mehreren Mitgliedern der Familie, Antonios jüngerem Bruder Bartolommeo (nachweisbar zwischen 1450 und 99) und einem Verwandten, Luigi oder Alvise, der zwischen 1464 und 1502 tätig war. Diese Muranesen brachten buntfarbene Tafeln, glänzend wie die alten Mosaiken und sogar inmitten der Farbe mit Edelsteinnachahmung in Relief zur Erhöhung ihrer Wirkung ausgestattet, teils Andachtbilder mit einzelnen steifgeordneten und durch Architektur getrennten Heiligen, teils zusammenhängende Darstellungen aus Bibel und Legende. Gemeinsame Hauptwerke des Antonio Vivarini und eines „Johannes Alamannus“ sind eine „Krönung Mariä“ über Reihen von Evangelisten und Kirchenvätern, in kleinen Figuren mit lieblichen, rosig angehauchten Gesichtern, 1440 (Akademie Nr. 33), — sodann eine unter reichem Baldachin thronende Madonna zwischen vier Kirchenvätern, lebensgroß, feierlich und steif, die Fleischfarbe diesmal ganz grau, 1446 (daselbst Nr. 625), — endlich drei kleine Holzschnitzaltäre mit einzeln umrahmten Heiligen aus den vierziger Jahren, auffallend altertümlich, in S. Zaccaria (Cappella Tarasio). Außer dem nachdrücklichen Ernst der Gesichter finden wir auf diesen Bildern in Einzelheiten schon manchen Zug von Naturbeobachtung. Aber es fehlt noch die Gruppierung, die Einheit und die allgemeine Schönheit, alles das, was in Toskana große Meister wie Filippo Lippi gleichzeitig, d. h. um die Mitte des 15. Jahrhunderts, erreicht hatten.

Dies war in Venedig einer anderen Malerfamilie vorbehalten, den Bellini, einem Vater mit zwei Söhnen, deren jüngerer, Giovanni, Tizians Lehrer wurde und so das venezianische sechzehnte Jahrhundert mit dem fünfzehnten verbunden hat. Tizian erscheint einem jeden von uns groß, frisch und

natürlich. Die Bellini dagegen denkt man sich steif und altertümlich. Aber sie haben seit der Mitte des Jahrhunderts im Wetteifer mit der alten Schule von Murano den Formenvorrat und den Aufbau, die Komposition, geschaffen, woran der größere Schüler im wesentlichen festhält: die schönen, reifen Männergestalten, die feierlichen, vornehmen Greise, die kleinen, etwas dicken, urgesunden Flügelknaben, die Madonna mit dem weißen Kopftuch unter dem in die Höhe gezogenen blauen Mantel und mit den großen, dunkeln Augen, älter, voller und kräftiger in den Formen als die mädchenhafte Florentinerin. Der Heiligenschein wird bisweilen weggelassen. Alle diese Typen, denen Tizian dann noch etwas Lasur, etwas Grazie und Bewegung zusetzte, sind von Giovanni Bellini schon hingestellt worden in gewinnender Herrlichkeit.*)

Wenn nun also bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts die Bewegung und der Fortschritt von den Bellini ausgehen, so bemühten sich doch auch die Vivarini mitzukommen. Auf Bartolommeos Bildern sehen wir den Einfluß Squarciones und Mantegnas, den ebenfalls die Bellini erfuhren. Sein frühestes datiertes Werk, eine gotische Ancona von 1464 (Akademie; Abb. 247), zeigt uns eine Madonna von hoher Schönheit mit dem auf ihrem Schoße schlummernden Kinde zwischen vier einzeln gestellten Heiligen Noch großartiger und schon ganz lebendig sind zwei spätere Altäre mit thronenden Heiligen: Augustin (1473, S. S. Giovanni e Paolo) und Markus (1474, Frari), dieser zweite namentlich von einer die ältere Formgebung beinahe zersprengenden Kraft. Einen Schritt weiter geht Alvise, nicht gerade in der Bewegung, aber in der Vervielfältigung des Ausdrucks. Er erreicht auf seinen spätern Bildern bisweilen (z. B. in der „Madonna mit Heiligen“, Berlin Nr. 38) eine Hoheit der Auffassung und ein Kolorit, was beides zusammen damals außer Giovanni Bellini wohl keiner hätte geben können. Aber das war schon um 1490. Voller Vertrauen in die eigene Leistung trat er auf in einem Briefe von 1488 an den Dogen gegen die Brüder Bellini, mit denen zusammen er die schadhaft gewordenen Fresken in dem Großen Saale wiederherzustellen und durch neue Bilder zu ersetzen hatte. Zu seiner Kennzeichnung geben wir eine große Altartafel aus seiner

*) „Dunkle Madonnen, in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind einige Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben,“ schrieb einst der fünfundzwanzigjährige Feuerbach an seine Mutter.



Abb. 248. Thronende Madonna mit Heiligen, von Luigi Vivarini. Venedig, Akademie Nr. 607.

früheren Zeit (1480, Akademie; Abb. 248) mit guten Figuren in der Art Bartolommeos, nur nicht so kräftig wie sie bei diesem zu sein pflegen, sonderbar kühlfarbig, grauweiß, wie es sonst nicht seine Art ist. Hier sind die heiligen Personen nicht mehr in einzelne Gehäuse eingeschlossen, und sie versuchen miteinander zu verkehren. Eine „heilige Konversation". Aber die Florentiner hatten das längst so gemacht, und hier in Venedig geht dem Alvise auch schon Giovanni Bellini voran. Man darf seine Bedeutung nicht, wie das neuerdings geschieht, soweit übertreiben, daß man ihn als Charaktermaler, d. h. im geistigen Ausdrucke, über Giovanni stellt und diesen hohen Anspruch noch durch allerlei neue Zuweisungen zu bekräftigen sucht. Im Charakterisieren der Köpfe gerät er auf den Ausweg des Harten und Mürrischen: Einzelfiguren der heiligen Klara mit Buch und Kruzifix (Akademie Nr. 593) und des Täufers Johannes (Nr. 618), der

lebhaft gestikulierend auf sein Spruchband niedersieht (caricatamente würde das an einer Einzelfigur ein Florentiner genannt haben). Und wo er uns umgekehrt durch ausgesuchte Anmut und Lieblichkeit ergreift, da folgt er den Spuren Giambellins, wie in der Halbfigur einer Madonna mit dem schlafenden Kinde zwischen zwei lautespielenden Engelchen (Redentore; Abb. 249). Er war ein tüchtiger Künstler, der sich trotz seiner Herkunft aus einer ver-



Abb. 249. Madonna, von Luigi Vivarini. Venedig, Redentore.

alteten Schule in die neue Zeit zu finden wußte. Aber das hindert nicht, daß wir, wie bisher, den Fortschritt und das größere Verdienst bei den Bellini suchen.

Doch ehe wir zu ihnen übergehen, mag uns ein seltsamer Ausläufer der Muranesen einen Augenblick beschäftigen: Carlo Crivelli, der zwar von Squarcione beeinflußt ist und einzelnes, wie seine wundervollen Fruchtkränze, auch von Mantegna, anderes wieder von den Bellini nimmt, der im ganzen aber doch als Archaist bis 1493 an seinen steifen, aber prächtig-



Abb. 248. Thronende Madonna mit Heiligen, von Luigi Vivarini. Venedig, Akademie Nr. 607.

früheren Zeit (1480, Akademie; Abb. 248) mit guten Figuren in der Art Bartolommeos, nur nicht so kräftig wie sie bei diesem zu sein pflegen, sonderbar kühlfarbig, grauweiß, wie es sonst nicht seine Art ist. Hier sind die heiligen Personen nicht mehr in einzelne Gehäuse eingeschlossen, und sie versuchen miteinander zu verkehren. Eine „heilige Konversation“. Aber die Florentiner hatten das längst so gemacht, und hier in Venedig geht dem Alvise auch schon Giovanni Bellini voran. Man darf seine Bedeutung nicht, wie das neuerdings geschieht, soweit übertreiben, daß man ihn als Charaktermaler, d. h. im geistigen Ausdrucke, über Giovanni stellt und diesen hohen Anspruch noch durch allerlei neue Zuweisungen zu bekräftigen sucht. Im Charakterisieren der Köpfe gerät er auf den Ausweg des Harten und Mürrischen: Einzelfiguren der heiligen Klara mit Buch und Kruzifix (Akademie Nr. 593) und des Täufers Johannes (Nr. 618), der

lebhaft gestikulierend auf sein Spruchband niedersieht (caricatamente würde das an einer Einzelfigur ein Florentiner genannt haben). Und wo er uns umgekehrt durch ausgesuchte Anmut und Lieblichkeit ergreift, da folgt er den Spuren Giambellins, wie in der Halbfigur einer Madonna mit dem schlafenden Kinde zwischen zwei lautespielenden Engelchen (Redentore; Abb. 249). Er war ein tüchtiger Künstler, der sich trotz seiner Herkunft aus einer ver-



Abb. 249. Madonna, von Luigi Vivarini. Venedig, Redentore.

alteten Schule in die neue Zeit zu finden wußte. Aber das hindert nicht, daß wir, wie bisher, den Fortschritt und das größere Verdienst bei den Bellini suchen.

Doch ehe wir zu ihnen übergehen, mag uns ein seltsamer Ausläufer der Muranesen einen Augenblick beschäftigen: Carlo Crivelli, der zwar von Squarcione beeinflußt ist und einzelnes, wie seine wundervollen Fruchtkränze, auch von Mantegna, anderes wieder von den Bellini nimmt, der im ganzen aber doch als Archaist bis 1493 an seinen steifen, aber prächtig-

schönen, meist großen Figuren in statuenähnlicher Haltung weiter malt. Er hat die Farben der Niederländer und in einzelnen Dingen viel Naturbeobachtung, aber die harte Modellierung und der strenge Ausdruck — noch in dieser Zeit! — machen dazu einen seltsamen Gegensatz. Seine besten Bilder sind in London (acht) und in der Brera, hier die große „Madonna mit vier Heiligen“ von 1482 und ein kleineres Hochbild, die „Madonna in der Laube“ mit Guirlanden und Fruchtzweigen. Jener ersten ähnlich ist die „Madonna mit sieben Heiligen“, lebensgroß, aus Dudleyhouse in Berlin, wo noch ein kleineres Triptychon, eine „Pietà mit Hieronymus und (?) Magdalena“, uns seine früheste Zeit vergegenwärtigt. Mit solchen Bildern, an denen wir auch heute noch nicht gleichgültig vorübergehen, hatte er zu seiner Zeit, wo sein Archaismus schon ebenso eigentümlich auf die Menschen wirkte, einen großen Erfolg. Seit 1490, wo er geadelt wird, zeichnet er sich als Miles. Die hier mitgeteilte einzelne Flügeltafel eines dritten Altars in Berlin (Abb. 250) gibt ihn vollständig wieder. Diese in die Länge gezogene, dürre Magdalena steht in reicher, zum teil plastisch verzierter Kleidung unbequem auf ihrem Marmorpostament, beinahe ohne Gesichtsausdruck und mit unmöglich langen Händen und Fingern, deren überzierliche Krümmung auch sonst bei Archaisten anzutreffen ist. Seine ganze Freude hat dieser Künstler an dem mit kleinster Sorgfalt ausgeführten Beiwerk, den Zierformen der architektonischen Umrahmung und des Geräts, die er nach Art eines Goldschmieds heraustreibt; auch wendet er noch reichlich aufgelegtes Gold an. Daß man aber aus dem seelenvergnügten Reliefmaler und Vergolder, der sich in seiner zurückgebliebenen Kunst so wohl und gesund fühlte wie nur einer, neuerdings einen müden Dekadenten mit perversen Neigungen hat machen wollen, das geht nicht seine, sondern nur unsere Zeit an.



Abb. 250. Magdalena, von Crivelli. Berlin.

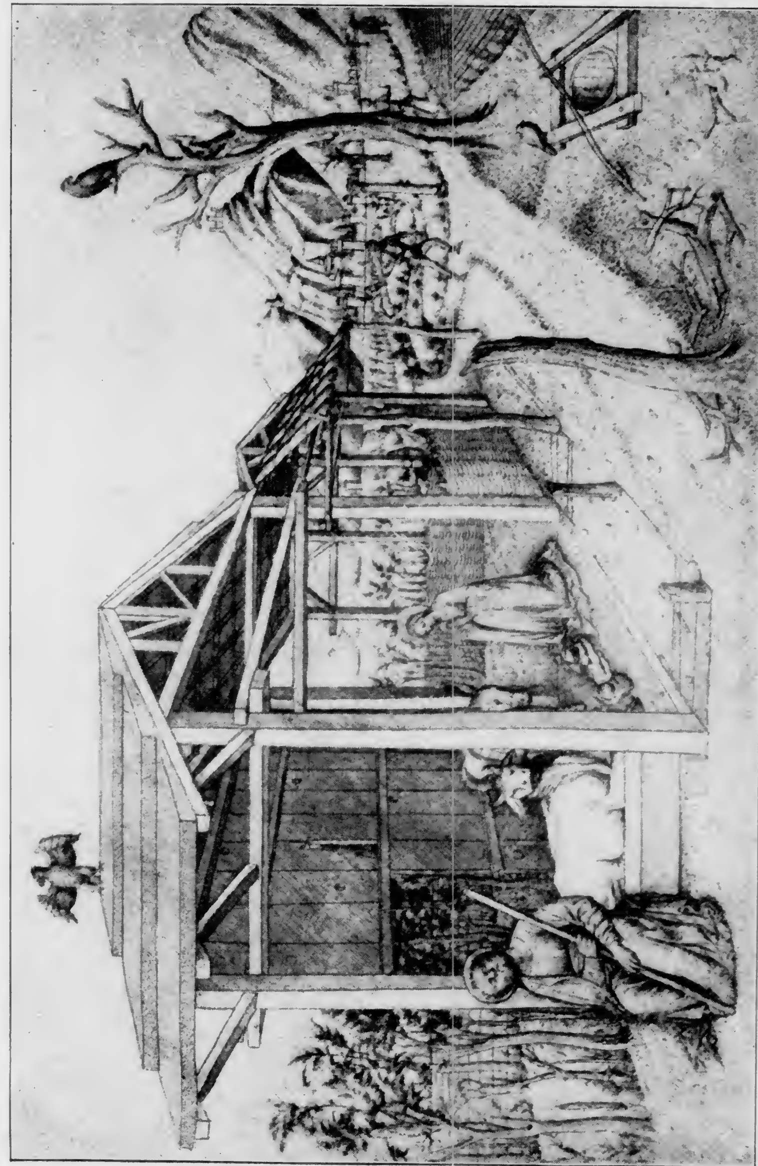


Abb. 251. Geburt Christi. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Louvre.

schönen, meist großen Figuren in statuenähnlicher Haltung weiter malt. Er hat die Farben der Niederländer und in einzelnen Dingen viel Naturbeobachtung, aber die harte Modellierung und der strenge Ausdruck — noch in dieser Zeit! — machen dazu einen seltsamen Gegensatz. Seine besten Bilder sind in London (acht) und in der Brera, hier die große „Madonna mit vier Heiligen“ von 1482 und ein kleineres Hochbild, die „Madonna in der Laube“ mit Guirlanden und Fruchtzweigen. Jener ersten ähnlich ist die „Madonna mit sieben Heiligen“, lebensgroß, aus Dudleyhouse in Berlin, wo noch ein kleineres Triptychon, eine „Pietà mit Hieronymus und (?) Magdalena“, uns seine früheste Zeit vergegenwärtigt. Mit solchen Bildern, an denen wir auch heute noch nicht gleichgültig vorübergehen, hatte er zu seiner Zeit, wo sein Archaismus schon ebenso eigentümlich auf die Menschen wirkte, einen großen Erfolg. Seit 1490, wo er geadelt wird, zeichnet er sich als Miles. Die hier mitgeteilte einzelne Flügeltafel eines dritten Altars in Berlin (Abb. 250) gibt ihn vollständig wieder. Diese in die Länge gezogene, dürre Magdalena steht in reicher, zum teil plastisch verzierter Kleidung unbequem auf ihrem Marmorpostament, beinahe ohne Gesichtsausdruck und mit unmöglich langen Händen und Fingern, deren überzierliche Krümmung auch sonst bei Archaisten anzutreffen ist. Seine ganze Freude hat dieser Künstler an dem mit kleinster Sorgfalt ausgeführten Beiwerk, den Zierformen der architektonischen Umrahmung und des Geräts, die er nach Art eines Goldschmieds heraustreibt; auch wendet er noch reichlich aufgelegtes Gold an. Daß man aber aus dem seelenvergnügten Reliefmaler und Vergolder, der sich in seiner zurückgebliebenen Kunst so wohl und gesund fühlte wie nur einer, neuerdings einen müden Dekadenten mit perversen Neigungen hat machen wollen, das geht nicht seine, sondern nur unsere Zeit an.



Abb. 250. Magdalena, von Crivelli. Berlin.

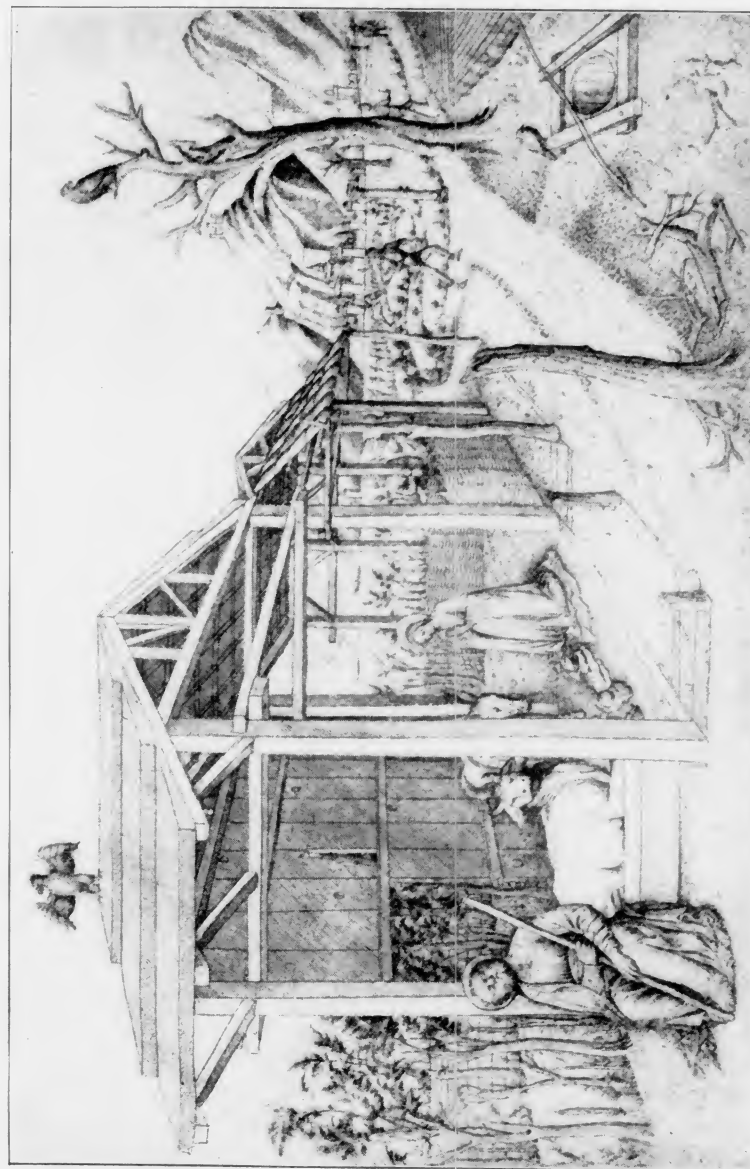


Abb. 251. Geburt Christi. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Louvre.

Den alten Jacopo Bellini haben wir als Mantegnas Schwiegervater kennen gelernt (S. 355). Er hatte zuerst in Florenz unter Gentile da Fabriano gearbeitet und diesen auch auf seinen Wanderungen begleitet (S. 300). Dann nahm er zweimal seinen Aufenthalt in Padua (1426 bis 30 und 1444 bis 60), wo er sich an Squarcione anschloß. Seine Wirksamkeit scheint sich nicht über 1464 hinaus erstreckt zu haben. Bilder von ihm sind selten. Aber seine Skizzenbücher haben für die venezianische Schule typische Bedeutung (S. 355). Der Aufbau der „Madonna mit Heiligen“, die sogenannte Konversation, sowie andere, in der venezianischen Schule besonders beliebte ruhige Versammlungen sind hier schon vorbildlich zusammengefügt. So die „Darstellung im Tempel“, worin ihm später Giovanni Bellini und Tizian folgten. Die „Anbetung der Könige“ hatte vor ihm Gentile da Fabriano gemalt (S. 299), dazu auf einer Predella die anbetende Mutter vor dem Kinde dargestellt (S. 120). Diesen Vorgang legt Jacopo in eine weite Landschaft (Skizzenbuch im Louvre; Abb. 251). Die Hauptfiguren wie bei Gentile auf der Predella: Maria das Kind anbetend in einem geräumigen Stalle, Joseph davor sitzend und eingeschlafen; die Könige kommen zu Fuß. Die Landschaft, mit sparsam belaubten Bäumen und Baumstümpfen und leerem Gelände dazwischen, hat schon eine gewisse Stimmung. Berge mit einer Stadt und mit Burgen schließen den Hintergrund ab, Reiter und Fußgänger beleben als Staffage diesen charakteristischen Entwurf eines venezianischen Breitbildes. Auch die „Grablegung“, die später von Giovanni Bellini und den Oberitalienern und Umbrern gern dargestellt wurde, während sie den Florentinern weniger zusagte, findet sich schon bei Jacopo.

Seit 1464, wo seine Tätigkeit zu Ende geht, ist sein älterer Sohn Gentile († 1507), der also den Vornamen des umbrischen Lehrers trägt, selbständig. Für ihn sind die Madonnen nebensächlich. Seine Richtung geht auf das Porträt (Profilbildnis Mohammeds II., bei dem er 1480 in Konstantinopel war; Abb. 252) und auf das Sittenbild. Das venezianische Sittenbild steht an sich tiefer als das durch Giotto vorbereitete dramatische Sittenbild der Florentiner. Es gibt keine Handlung und keine im Ausdruck abgestuften Charaktere, sondern bloß repräsentierende Gestalten in möglichst reicher Tracht, auch nicht kunstvoll gruppiert, sondern dicht und zufällig, wie dem täglichen Leben entnommen, aneinander gestellt. So war hier die Wirklichkeit: bewegtes Getümmel konnte es auf den engen Straßen nicht geben; Pferde fehlten ganz. Wer schlecht im Sattel sitzt, reitet alla

vinegiana! Auf den wenigen geräumigen Plätzen entfalten sich ruhige Schaustellungen, prozessionsartig. Die Architektur tritt sehr hervor, und das prächtige Kolorit ist die Hauptsache. Das Format ist breit, der Maßstab

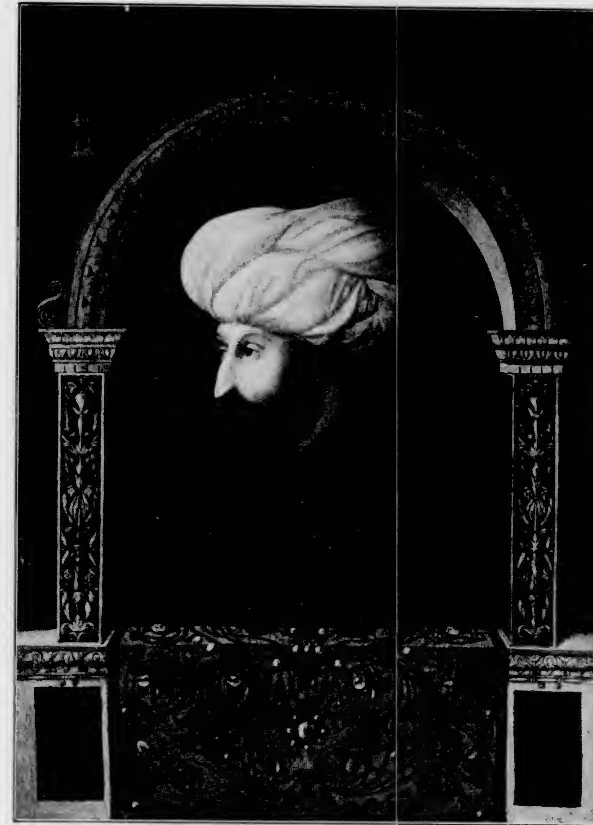


Abb. 252. Bildnis Mohammeds II., von Gentile Bellini. Venedig, Sammlung Layard.

nicht so groß wie auf dem florentinischen Fresko. So konnte man möglichst viel auf ein Bild bringen, im Porträt ausführlicher sein, realistischer; alles war ja auf einen näheren Standpunkt berechnet. Um dieses venezianische Sittenbild hat also Gentile das Hauptverdienst.

Den alten *Jacopo Bellini* haben wir als Mantegnas Schwiegervater kennen gelernt (S. 355). Er hatte zuerst in Florenz unter Gentile da Fabriano gearbeitet und diesen auch auf seinen Wanderungen begleitet (S. 300). Dann nahm er zweimal seinen Aufenthalt in Padua (1426 bis 30 und 1444 bis 60), wo er sich an Squarcione anschloß. Seine Wirksamkeit scheint sich nicht über 1464 hinaus erstreckt zu haben. Bilder von ihm sind selten. Aber seine *Skizzenbücher* haben für die venezianische Schule typische Bedeutung (S. 355). Der Aufbau der „Madonna mit Heiligen", die sogenannte Konversation, sowie andere, in der venezianischen Schule besonders beliebte ruhige Versammlungen sind hier schon vorbildlich zusammengefügt. So die „Darstellung im Tempel", worin ihm später Giovanni Bellini und Tizian folgten. Die „Anbetung der Könige" hatte vor ihm Gentile da Fabriano gemalt (S. 299), dazu auf einer Predella die anbetende Mutter vor dem Kinde dargestellt (S. 120). Diesen Vorgang legt Jacopo in eine weite Landschaft (Skizzenbuch im Louvre: Abb. 251). Die Hauptfiguren wie bei Gentile auf der Predella: Maria das Kind anbetend in einem geräumigen Stalle, Joseph davor sitzend und eingeschlafen; die Könige kommen zu Fuß. Die Landschaft, mit sparsam belaubten Bäumen und Baumstümpfen und leerem Gelände dazwischen, hat schon eine gewisse Stimmung. Berge mit einer Stadt und mit Burgen schließen den Hintergrund ab, Reiter und Fußgänger beleben als Staffage diesen charakteristischen Entwurf eines venezianischen Breitbildes. Auch die „Grablegung", die später von Giovanni Bellini und den Oberitalienern und Umbrern gern dargestellt wurde, während sie den Florentinern weniger zusagte, findet sich schon bei Jacopo.

Seit 1464, wo seine Tätigkeit zu Ende geht, ist sein älterer Sohn *Gentile* († 1507), der also den Vornamen des umbrischen Lehrers trägt, selbständig. Für ihn sind die Madonnen nebensächlich. Seine Richtung geht auf das *Porträt* (Profilbildnis Mohammeds II., bei dem er 1480 in Konstantinopel war: Abb. 252) und auf das *Sittenbild*. Das venezianische Sittenbild steht an sich tiefer als das durch Giotto vorbereitete dramatische Sittenbild der Florentiner. Es gibt keine Handlung und keine im Ausdruck abgestuften Charaktere, sondern bloß repräsentierende Gestalten in möglichst reicher Tracht, auch nicht kunstvoll gruppiert, sondern dicht und zufällig, wie dem täglichen Leben entnommen, aneinander gestellt. So war hier die Wirklichkeit: bewegtes Getümmel konnte es auf den engen Straßen nicht geben; Pferde fehlten ganz. Wer schlecht im Sattel sitzt, reitet alla

vinegiana! Auf den wenigen geräumigen Plätzen entfalten sich ruhige Schaustellungen, prozessionsartig. Die Architektur tritt sehr hervor, und das prächtige Kolorit ist die Hauptsache. Das Format ist breit, der Maßstab

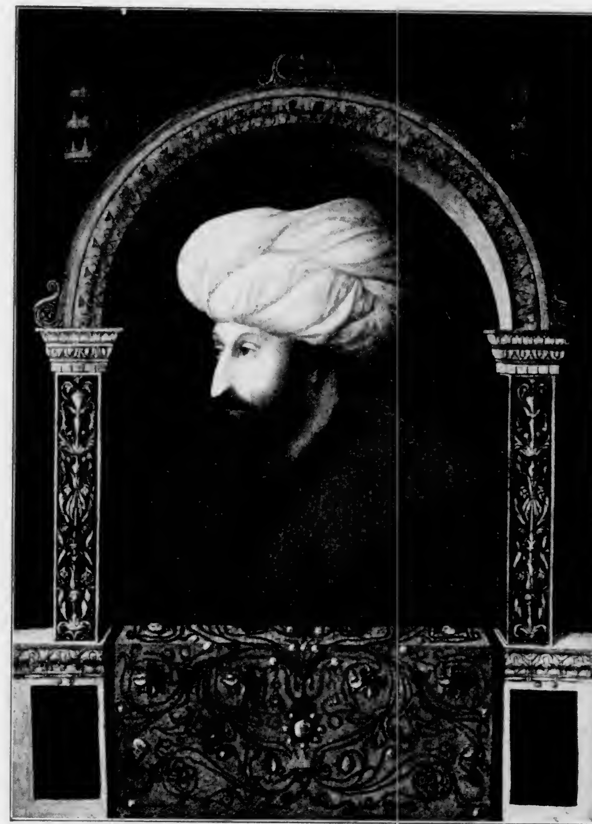


Abb. 252. Bildnis Mohammeds II., von Gentile Bellini. Venedig, Sammlung Layard.

nicht so groß wie auf dem florentinischen Fresko. So konnte man möglichst viel auf ein Bild bringen, im Porträt ausführlicher sein, realistischer; alles war ja auf einen näheren Standpunkt berechnet. Um dieses venezianische Sittenbild hat also Gentile das Hauptverdienst.

Wollen wir solche umfangreiche Existenzdarstellungen richtig beurteilen, so müssen wir beachten, daß sie gar nicht als Tafelbilder gedacht, sondern aus dem Wandbilde in Fresko hervorgewachsen sind. Gentile und sein Bruder Giovanni hatten, wie wir sahen, zusammen mit Luigi Vivarini die alten ruinierten Fresken im Dogenpalast durch neue Bilder ersetzen müssen. Über diese Angelegenheit sind lange Verhandlungen geführt worden. Zunächst war es auf Erhaltung des Alten abgesehen, und Gentile bekam das Amt eines Konservators der Gemälde. Als er nach Konstantinopel ging (1479), erhielt es sein Bruder Giovanni. Dieser hat, nachweislich 1492, an „neuen" Bildern (Begegnung Barbarossas mit Alexander III.) gearbeitet. Auch sie sind längst durch Brände 1574 und 77 untergegangen. Man gab damals das Fresko, weil es dem feuchten Klima der Lagunenstadt nicht mehr standhielt, ganz auf und überzog die Wände mit Leinwand, so daß nun von einer Freskotechnik nicht mehr die Rede und das Verfahren das gleiche war, ob man Wand- oder Staffeleigemälde machte. Hatte man aber einmal angefangen, auf Leinwand zu malen, so lag es nahe, sie auch für Staffeleibilder anstatt der üblichen Holztafeln zu nehmen. Man war in der Größe weniger beschränkt und konnte nun auch auf einem transportabeln Bilde den Vorteil, den bis dahin nur das Wandbild in Fresko geboten hatte, benutzen und in größeren Linien und Flächen arbeiten. Die alte historische Wandmalerei, die sich in dem übrigen Italien noch weiter behauptete, war in Venedig ausgeschieden. Um so eifriger pflegte man hier bald, wie wir sehen werden, die neue Technik des Staffeleibildes, die Ölmalerei.

Unter diesen Voraussetzungen werden uns einige dieser noch erhaltenen Wandbilder Gentiles verständlich. Drei für das Haus (scuola) der Johannesbrüderschaft bestimmte befinden sich in der Akademie. Eins (1496) zeigt uns eine Prozession mit einem „wunderwirkenden Kreuzesteil" auf dem Markusplatze, mit zahlreichen nach dem Hintergrunde zu verjüngten Figuren. Ein anderes (1500), die „Rettung der Kreuzespartikel" aus einem Kanal, ist mannigfaltiger an Szenen und Figuren, ohne daß aber der Maler zu einer künstlerischen Komposition durchgedrungen wäre. Links vorne sitzt Caterina Cornaro*) mit ihren Hofdamen, schön geputzt und reihenweis ge-

ordnet, ohne Abwechselung und Leben. Das dritte stellt die „Heilung eines Fieberkranken", der vor dem Altar kniet, dar (Nr. 563, geringer und verdorben). Am besten ist eine für die Markus-Scuola gemalte Predigt des

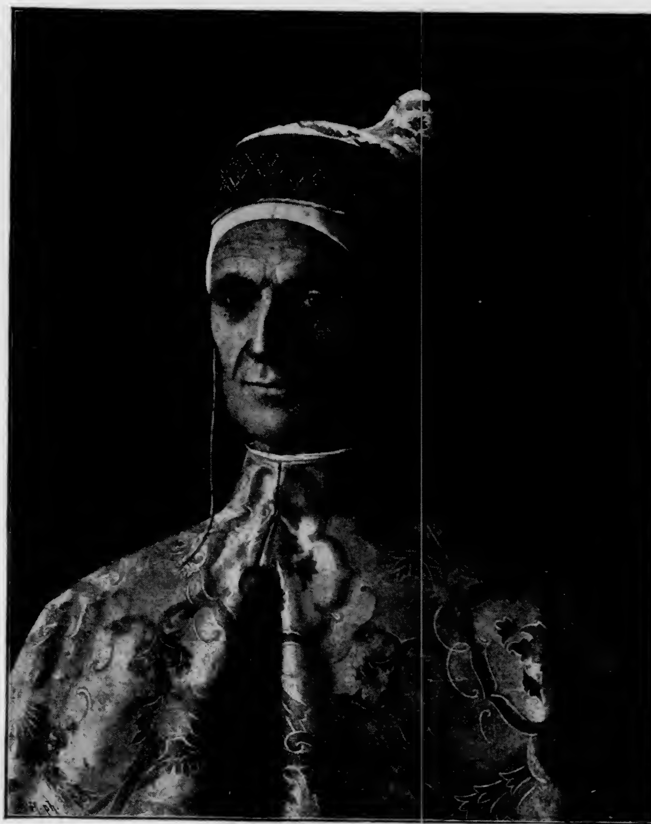


Abb. 253. Bildnis des Dogen Loredano, von Giovanni Bellini. London.

*) Dies Porträt der Königin von Cypern ist also authentisch, ebenso wie Gentiles Bildnis in Pest, die Büste in Berlin (v. Beckerath) und die Stifterin auf der „Madonna" von Jacopo de' Barbari (Berlin). Die Tizian zugeschriebene Halbfigur mit ineinander gelegten Händen, als heilige Katharina aufgefaßt (Uffizien Nr. 648), ist erheblich jünger als Gentiles Porträt. Dagegen stellt ein dem Paolo Veronese zugeschriebenes Bild (Wien Nr. 589) eine andere vornehme Dame dar und ist von Badile, der darin Tizian und Paolo nachgeahmt hat. — Will man übrigens des Abstandes des jetzt manchmal überschätzten Gentile von Giovanni deutlich inne werden, so vergleiche man Giovannis Brustbild des Dogen Loredano (London), so sprechend und charakteristisch aufgefaßt und dabei im Fleisch weich und naturwahr, mit der Farbe modelliert (Abb. 253). So etwas hätte Gentile nicht machen können!

Wollen wir solche umfangreiche Existenzdarstellungen richtig beurteilen, so müssen wir beachten, daß sie gar nicht als Tafelbilder gedacht, sondern aus dem Wandbilde in Fresko hervorgewachsen sind. Gentile und sein Bruder Giovanni hatten, wie wir sahen, zusammen mit Luigi Vivarini die alten ruinierten Fresken im Dogenpalast durch neue Bilder ersetzen müssen. Über diese Angelegenheit sind lange Verhandlungen geführt worden. Zunächst war es auf Erhaltung des Alten abgesehen, und Gentile bekam das Amt eines Konservators der Gemälde. Als er nach Konstantinopel ging (1479), erhielt es sein Bruder Giovanni. Dieser hat, nachweislich 1492, an „neuen" Bildern (Begegnung Barbarossas mit Alexander III.) gearbeitet. Auch sie sind längst durch Brände 1574 und 77 untergegangen. Man gab damals das Fresko, weil es dem feuchten Klima der Lagunenstadt nicht mehr standhielt, ganz auf und überzog die Wände mit Leinwand, so daß nun von einer Freskotechnik nicht mehr die Rede und das Verfahren das gleiche war, ob man Wand- oder Staffeleigemälde machte. Hatte man aber einmal angefangen, auf Leinwand zu malen, so lag es nahe, sie auch für Staffeleibilder anstatt der üblichen Holztafeln zu nehmen. Man war in der Größe weniger beschränkt und konnte nun auch auf einem transportabeln Bilde den Vorteil, den bis dahin nur das Wandbild in Fresko geboten hatte, benutzen und in größeren Linien und Flächen arbeiten. Die alte historische Wandmalerei, die sich in dem übrigen Italien noch weiter behauptete, war in Venedig ausgeschieden. Um so eifriger pflegte man hier bald, wie wir sehen werden, die neue Technik des Staffeleibildes, die Ölmalerei.

Unter diesen Voraussetzungen werden uns einige dieser noch erhaltenen Wandbilder Gentiles verständlich. Drei für das Haus (scuola) der Johannesbrüderschaft bestimmte befinden sich in der Akademie. Eins (1496) zeigt uns eine Prozession mit einem „wunderwirkenden Kreuzesteil" auf dem Markusplatze, mit zahlreichen nach dem Hintergrunde zu verjüngten Figuren. Ein anderes (1500), die „Rettung der Kreuzespartikel" aus einem Kanal, ist mannigfaltiger an Szenen und Figuren, ohne daß aber der Maler zu einer künstlerischen Komposition durchgedrungen wäre. Links vorne sitzt Caterina Cornaro*) mit ihren Hofdamen, schön geputzt und reihenweis ge-

*) Dies Porträt der Königin von Cypern ist also authentisch, ebenso wie Gentiles Bildnis in Pest, die Büste in Berlin (v. Beckerath)) und die Stifterin auf der „Madonna" von Jacopo de' Barbari (Berlin). Die Tizian zugeschriebene Halbfigur mit ineinander gelegten Händen, als heilige Katharina aufgefaßt (Uffizien Nr. 648), ist erheblich jünger als Gentiles Porträt. Dagegen stellt ein dem Paolo

ordnet, ohne Abwechselung und Leben. Das dritte stellt die „Heilung eines Fieberkranken", der vor dem Altar kniet, dar (Nr. 563, geringer und verdorben). Am besten ist eine für die Markus-Scuola gemalte Predigt des

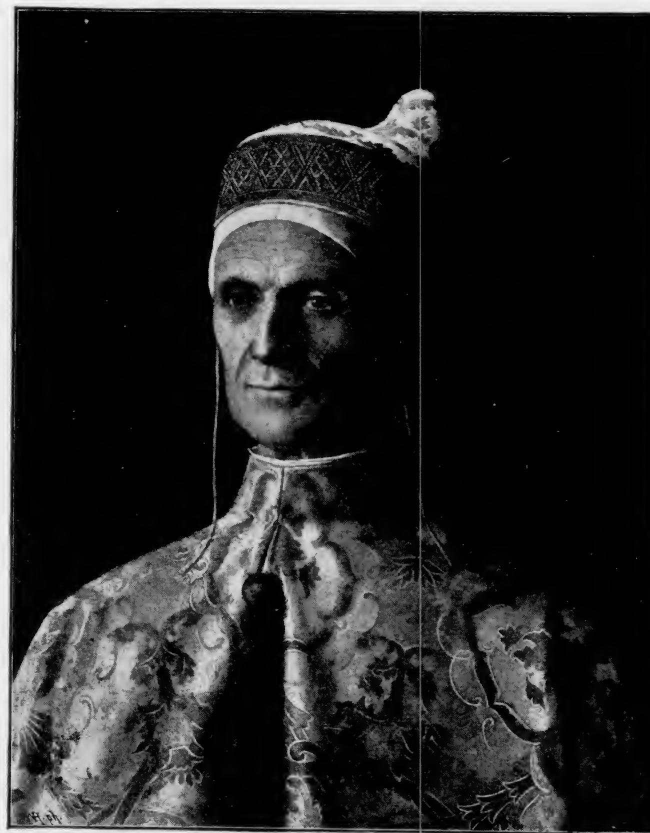


Abb. 253. Bildnis des Dogen Loredano, von Giovanni Bellini. London.

Veronese zugeschriebenes Bild (Wien Nr. 589) eine andere vornehme Dame dar und ist von Badile, der darin Tizian und Paolo nachgeahmt hat. — Will man übrigens des Abstandes des jetzt manchmal überschätzten Gentile von Giovanni deutlich inne werden, so vergleiche man Giovannis Brustbild des Dogen Loredano (London), so sprechend und charakteristisch aufgefaßt und dabei im Fleisch weich und naturwahr, mit der Farbe modelliert (Abb. 253). So etwas hätte Gentile nicht machen können!



Abb. 254. Predigt des h. Markus (Teilstück), von Gentile Bellini. Mailand, Brera.

Markus (Brera), gedacht in Alexandrien, welches nach Art Venedigs vorgestellt wird (Abb. 254). In orientalischer Weise verschleierte Frauen, Männer im Turban, Dromedar und Giraffe geben uns den Ertrag von Gentiles Aufenthalt im Orient, während die mit Kosmatenarbeit verzierte Rednerbühne wieder an die Heimat erinnert. Dieses Bild hat Giovanni

vollendet; vielleicht gehört ihm die männliche Gesellschaft links. Eine ähnliche Darstellung im Louvre: „Domenico von Treviso als venezianischer Gesandter in Kairo“, bezieht sich auf eine Gesandtschaft von 1512, hat also mit Gentile nichts mehr zu tun.

Wenn wir diese reichen und wirkungsvollen Bilder mit den gleichzeitigen Fresken der Florentiner vergleichen, so sind in der Charakteristik der Personen, in dem Wechsel der Gegenstände, in dem heiteren Reichtum der äußeren Szenerie, ob Architektur, ob Garten, Feld und Wasser, von der schönen Führung der Linien, die die Komposition ausmachen, an bis zu der wirklichen, kunstvollen Perspektive, — jene Toskaner dem Gentile überlegen, nicht aber in der allgemeinen malerischen Erscheinung und in der malerischen Wirkung des Einzelnen, und am wenigsten in dem eigenartigen Kolorit. Geht man dann aber von Gentile weiter zu seinem Bruder Giovanni, so füllt dieser die Lücken an geistigem Inhalt, an tieferer Durchbildung der Einzelheiten, an Komposition soweit aus, daß nun, am Ende des Jahrhunderts, die Kunst der Bellini als Ganzes, zumal da das Kolorit an selbständigem Werte zu ihren Gunsten in die Wagschale fällt, den Vergleich mit der Malerei der Florentiner aushalten kann. Wir haben das an Giovanni Bellini weiter zu verfolgen.

Giovannis Leben (1428—1516) erstreckt sich über einen langen Zeitraum, der zugleich für die Kunst zwei ganz verschiedene Zeitalter in sich begreift. Deswegen und weil Giovanni ein in der Kunstgeschichte vielleicht völlig einziges Beispiel dafür ist, wie jemand im Alter jung bleibt, war er zum Schulhaupt der Venezianer wie geboren. Er hat zahlreiche Schüler gehabt. Von den jüngeren und talentvollen hat er später noch gelernt, und in ihm selbst finden sich die alten und die jungen, die ganz getrennte Wege gehen, wieder zusammen, denn sie haben alle einmal unter seiner Leitung gestanden. So verschieden sie, gegeneinander gehalten, sind: wenn wir sie mit ihm vergleichen, verstehen wir, wie beide Gruppen von demselben Meister ausgehen konnten. So können wir an der Hand seines Lebensganges die Entwickelung der venezianischen Malerei verfolgen bis dahin, wo sie sein größter Schüler Tizian selbständig aufnimmt. Als Giovanni sich seinen Stil zwischen 1480 und 90 geschaffen und die Vivarini endlich überwunden hatte, war er nicht mehr jung. Um diese Zeit malt schon die ältere Reihe seiner Schüler: Carpaccio, Cima, auch Basaiti. Sie sind von den Vivarini ausgegangen, dann aber unter Giovannis Einfluß gekommen und schlagen nun in dieser Zusammensetzung, jeder für sich, eine Richtung ein,



Abb. 254. Predigt des h. Markus (Teilstück), von Gentile Bellini. Mailand, Brera.

Markus (Brera), gedacht in Alexandrien, welches nach Art Venedigs vorgestellt wird (Abb. 254). In orientalischer Weise verschleierte Frauen, Männer im Turban, Dromedar und Giraffe geben uns den Ertrag von Gentiles Aufenthalt im Orient, während die mit Kosmatenarbeit verzierte Rednerbühne wieder an die Heimat erinnert. Dieses Bild hat Giovanni

vollendet; vielleicht gehört ihm die männliche Gesellschaft links. Eine ähnliche Darstellung im Louvre: „Domenico von Treviso als venezianischer Gesandter in Kairo", bezieht sich auf eine Gesandtschaft von 1512, hat also mit Gentile nichts mehr zu tun.

Wenn wir diese reichen und wirkungsvollen Bilder mit den gleichzeitigen Fresken der Florentiner vergleichen, so sind in der Charakteristik der Personen, in dem Wechsel der Gegenstände, in dem heiteren Reichtum der äußeren Szenerie, ob Architektur, ob Garten, Feld und Wasser, von der schönen Führung der Linien, die die Komposition ausmachen, an bis zu der wirklichen, kunstvollen Perspektive, — jene Toskaner dem Gentile überlegen, nicht aber in der allgemeinen malerischen Erscheinung und in der malerischen Wirkung des Einzelnen, und am wenigsten in dem eigenartigen Kolorit. Geht man dann aber von Gentile weiter zu seinem Bruder Giovanni, so füllt dieser die Lücken an geistigem Inhalt, an tieferer Durchbildung der Einzelheiten, an Komposition soweit aus, daß nun, am Ende des Jahrhunderts, die Kunst der Bellini als Ganzes, zumal da das Kolorit an selbständigem Werte zu ihren Gunsten in die Wagschale fällt, den Vergleich mit der Malerei der Florentiner aushalten kann. Wir haben das an Giovanni Bellini weiter zu verfolgen.

Giovannis Leben (1428—1516) erstreckt sich über einen langen Zeitraum, der zugleich für die Kunst zwei ganz verschiedene Zeitalter in sich begreift. Deswegen und weil Giovanni ein in der Kunstgeschichte vielleicht völlig einziges Beispiel dafür ist, wie jemand im Alter jung bleibt, war er zum Schulhaupt der Venezianer wie geboren. Er hat zahlreiche Schüler gehabt. Von den jüngeren und talentvollen hat er später noch gelernt, und in ihm selbst finden sich die alten und die jungen, die ganz getrennte Wege gehen, wieder zusammen, denn sie haben alle einmal unter seiner Leitung gestanden. So verschieden sie, gegeneinander gehalten, sind: wenn wir sie mit ihm vergleichen, verstehen wir, wie beide Gruppen von demselben Meister ausgehen konnten. So können wir an der Hand seines Lebensganges die Entwickelung der venezianischen Malerei verfolgen bis dahin, wo sie sein größter Schüler Tizian selbständig aufnimmt. Als Giovanni sich seinen Stil zwischen 1480 und 90 geschaffen und die Vivarini endlich überwunden hatte, war er nicht mehr jung. Um diese Zeit malt schon die ältere Reihe seiner Schüler: Carpaccio, Cima, auch Basaiti. Sie sind von den Vivarini ausgegangen, dann aber unter Giovannis Einfluß gekommen und schlagen nun in dieser Zusammensetzung, jeder für sich, eine Richtung ein,

wo Carpaccio und Cima das Dagewesene auf ihre Weise wiederholen, ohne neues zu geben, im wesentlichen also Archaisten sind, — während Basaiti, der jüngste dieser Reihe, daneben noch etwas aufnimmt von einem neuen Geiste, von etwas gemeinsamem, was Giovanni Bellini mit seinen jüngeren Schülern verbindet und was uns heute, wenn wir von der venezianischen Malerei sprechen, für ihr Kennzeichen zu gelten pflegt. Diese jüngeren Schüler Giovannis wurden erst in den Jahren zwischen 1475 und 85 geboren. Es sind darunter große Talente: Giorgione, Tizian, Palma, Lotto, von denen wenigstens Giorgione sehr frühreif war. Giovanni Bellini war, als das neue Jahrhundert anbrach, 72 Jahre alt, aber seine künstlerische Entwickelung war, so seltsam das klingt, noch nicht abgeschlossen. Wie er früher von Antonello da Messina (unten S. 415) die Öltechnik angenommen hatte, so nahm er nun von diesen Jüngeren geistige Einflüsse in sich auf, so daß bis an sein Lebensende ein stetes Fortschreiten an ihm sichtbar bleibt. Wohl war es ein Glück für ihn, daß solche Genossen seinem Alter zuteil wurden, aber es gehörte auch seine Natur dazu, um sich das zu eigen zu machen.

Giovanni Bellini, ob er nun in Padua geboren wurde oder in Venedig, verbrachte jedenfalls einen großen Teil seiner Jugend in Padua und in der engsten Verbindung mit seinem Vater, sowie mit seinem späteren Schwager, dem wenig jüngeren Mantegna. Er malte auch später noch gelegentlich, wie diese immer, in Tempera, und man spricht bei ihm zunächst von einer mantegnesken Periode, worin ausgedrückt sein soll, daß Mantegna der stärkere Geist und der beeinflussende Teil war. Aber abgesehen davon, daß bei Giovanni schon früh die Landschaft bedeutender hervortritt als bei Mantegna (S. 356), hat er auch noch einen höheren angeborenen Sinn für die malerische Erscheinung, in deren Ausdruck er darum nicht nur später, sondern auch schon früher, wo er noch in reiner Tempera malt, bisweilen den Mantegna übertrifft.

Im Kreise seiner Gegenstände ist die Madonna die Hauptsache. Sie erscheint zunächst in vielen Exemplaren als Halbfigurenbild für die Privatandacht, mit dem vollen Kopftuch und mit älterem Gesicht, als reife Frau, auch nicht so zärtlich gegen das Kind gewandt wie die florentinische. Sie hat von vorn herein die Anlage zu einer größeren Vornehmheit, und all der kleine, zierliche Toilettenschmuck ist beiseite gelassen. Eins dieser Bilder finden wir in S. Madonna dell' Orto, mit gemustertem Rückenteppich. Drei mit Landschaftshintergrund in der Akademie: Nr. 612, das Kind

ähnlich wie dort, nur von der Gegenseite, dazu in den Wolken rote Engelköpfe; Nr. 594 mit dem segnenden Kinde; Nr. 596 die Madonna mit geschlossenen Augen vor einem Teppich zwischen zwei schlanken Bäumen, die schönste von allen, kein Jugendbild, sondern ein reifes Werk, nur von höchster Einfachheit (datiert 1487; Abb. 255). Eine sehr schöne derartige



Abb. 255. Madonna mit den Bäumen, von Giovanni Bellini. Venedig, Akademie.

Madonna finden wir noch in London (Nr. 280), sowie drei in Berlin, darunter eine mit dem vor ihr auf der Brüstung stehenden Kinde (Nr. 11). In Giovannis frühere Zeit gehört eine betende Madonna in ganzer Figur mit dem schlafenden Kinde auf dem Schoß, ungemein feierlich (Akademie Nr. 591, ganz übermalt). — Vollends die thronende Madonna des Kirchenbildes hat diesen ernsten und hohen Charakter, und sie hat mit den sie um-

wo Carpaccio und Cima das Dagewesene auf ihre Weise wiederholen, ohne neues zu geben, im wesentlichen also Archaisten sind, — während Basaiti, der jüngste dieser Reihe, daneben noch etwas aufnimmt von einem neuen Geiste, von etwas gemeinsamem, was Giovanni Bellini mit seinen jüngeren Schülern verbindet und was uns heute, wenn wir von der venezianischen Malerei sprechen, für ihr Kennzeichen zu gelten pflegt. Diese jüngeren Schüler Giovannis wurden erst in den Jahren zwischen 1475 und 85 geboren. Es sind darunter große Talente: Giorgione, Tizian, Palma, Lotto, von denen wenigstens Giorgione sehr frühreif war. Giovanni Bellini war, als das neue Jahrhundert anbrach, 72 Jahre alt, aber seine künstlerische Entwickelung war, so seltsam das klingt, noch nicht abgeschlossen. Wie er früher von Antonello da Messina (unten S. 415) die Öltechnik angenommen hatte, so nahm er nun von diesen Jüngeren geistige Einflüsse in sich auf, so daß bis an sein Lebensende ein stetes Fortschreiten an ihm sichtbar bleibt. Wohl war es ein Glück für ihn, daß solche Genossen seinem Alter zuteil wurden, aber es gehörte auch seine Natur dazu, um sich das zu eigen zu machen.

Giovanni Bellini, ob er nun in Padua geboren wurde oder in Venedig, verbrachte jedenfalls einen großen Teil seiner Jugend in Padua und in der engsten Verbindung mit seinem Vater, sowie mit seinem späteren Schwager, dem wenig jüngeren Mantegna. Er malte auch später noch gelegentlich, wie diese immer, in Tempera, und man spricht bei ihm zunächst von einer mantegnesken Periode, worin ausgedrückt sein soll, daß Mantegna der stärkere Geist und der beeinflussende Teil war. Aber abgesehen davon, daß bei Giovanni schon früh die Landschaft bedeutender hervortritt als bei Mantegna (S. 356), hat er auch noch einen höheren angeborenen Sinn für die malerische Erscheinung, in deren Ausdruck er darum nicht nur später, sondern auch schon früher, wo er noch in reiner Tempera malt, bisweilen den Mantegna übertrifft.

Im Kreise seiner Gegenstände ist die Madonna die Hauptsache. Sie erscheint zunächst in vielen Exemplaren als Halbfigurenbild für die Privatandacht, mit dem vollen Kopftuch und mit älterem Gesicht, als reife Frau, auch nicht so zärtlich gegen das Kind gewandt wie die florentinische. Sie hat von vorn herein die Anlage zu einer größeren Vornehmheit, und all der kleine, zierliche Toilettenschmuck ist beiseite gelassen. Eins dieser Bilder finden wir in S. Madonna dell' Orto, mit gemustertem Rückenteppich. Drei mit Landschaftshintergrund in der Akademie: Nr. 612, das Kind

ähnlich wie dort, nur von der Gegenseite, dazu in den Wolken rote Engelköpfe; Nr. 594 mit dem segnenden Kinde; Nr. 596 die Madonna mit geschlossenen Augen vor einem Teppich zwischen zwei schlanken Bäumen, die schönste von allen, kein Jugendbild, sondern ein reifes Werk, nur von höchster Einfachheit (datiert 1487; Abb. 255). Eine sehr schöne derartige



Abb. 255. Madonna mit den Bäumen, von Giovanni Bellini. Venedig, Akademie.

Madonna finden wir noch in London (Nr. 280), sowie drei in Berlin, darunter eine mit dem vor ihr auf der Brüstung stehenden Kinde (Nr. 11). In Giovannis frühere Zeit gehört eine betende Madonna in ganzer Figur mit dem schlafenden Kinde auf dem Schoß, ungemein feierlich (Akademie Nr. 591, ganz übermalt). — Vollends die thronende Madonna des Kirchenbildes hat diesen ernsten und hohen Charakter, und sie hat mit den sie um-

gebenden Heiligen weniger Zusammenhang als bei den Florentinern. Auch das breite Halbfigurenbild aller späteren Venezianer, die „Madonna mit Heiligen", findet sich schon bei Giovanni: Akademie Nr. 613 zwischen Katharina und Magdalena, mit Ölfarben von wunderbarer Leuchtkraft; ähnlich Nr. 610 zwischen Georg und Paulus, aber viel schwächer und außerdem übermalt. Alle diese Gegenstände zeigen, verglichen mit ähnlichen Aufgaben Mantegnas, eine größere Weichheit und das eigentlich Malerische, das sich bei Giovanni immer selbständiger ausbildet. Einen Markstein in dieser Hinsicht bildete einst eine große „Madonna mit Heiligen" für die Kirche SS. Giovanni e Paolo (1867 verbrannt), noch in reiner Tempera. Sie hatte die Überlegenheit Giovannis über die Vivarini endgültig ausgesprochen.

Sodann hat Giovanni für die Hausandacht in der „Beweinung Christi" (Pietà), wie Mantegna, den nackten männlichen Körper zum Mittelpunkt eines Halbfigurenbildes gemacht, welches er in zwei verschiedenen Darstellungen — der aufgerichtete Körper wird entweder von Maria und Johannes, oder nur von Engeln gestützt und betrauert — öfter wiederholt hat. Er geht hier von Mantegna und von den Werken Donatellos aus und arbeitet sich, indem er die Aufgabe immer wieder anders erfaßt, von dem herben Realismus allmählich zu der ihm zusagenden malerischen Schönheit durch. Auf dem besten Exemplar der ersten Form (Brera) hat der Johannes mit seinen Drahtlocken und den gerollten Falten des Hemdes am Halse noch etwas von einer Bronzestatue an sich. Eine weitere Entwickelung dieses Typus zeigt eine im wesentlichen wohl von Schülerhand ausgeführte Helldunkeluntermalung mit lebensgroßen Figuren (Uffizien; Abb. 256). Wie mild und weich ist dagegen der Gegenstand auf den besten Bildern der zweiten Form (Berlin, Stadthaus in Rimini) behandelt: der Christus, das einemal von zwei erwachsenen Engeln in halber Figur gestützt, die hinter dem nackten Körper ein hellrotes Tuch gespannt halten, das andremal von vier kurzbekleideten, etwas jüngeren Engeln in ganzer Figur umgeben! Namentlich auf dem Berliner Bilde hat Giovanni mit der reinen Tempera schon eine Zartheit der Abtönung erreicht, die die Anlage zu einem wirklichen Koloristen bekundet.

Bald darauf tritt nun für die venezianische Malerei die denkwürdige Wendung ein, welche von der Tempera zum Lasieren mit Ölfarbe und zunächst zu einem gemischten Verfahren, dann aber zu der reinen Ölmalerei führt. Der Anfänge dieser neuen, niederländischen Technik an einzelnen Punkten Mittelitaliens ist früher gedacht worden (S. 255). In Venedig



Abb. 256. Pietà. Nach Giovanni Bellini. Florenz, Uffizien.

hat sie von den Einheimischen zuerst Giovanni ausgeübt. Die Überlieferung ist auch hier nicht so bestimmt, wie man wünschen möchte. Gewiß ist nur, daß Antonello da Messina im Anfange der siebziger Jahre nach Venedig kam und das Verfahren mitbrachte; 1475 malte er an einer Konversation für S. Cassiano, die solches Aufsehen erregte, daß der Herzog von Mailand seinen Gesandten beauftragte, Antonello als Hofmaler zu gewinnen. Ob aber der Künstler selbst in den Niederlanden war, oder ob er an flandrischen Bildern (Rogier van der Weyden) gelernt hatte, läßt sich nicht feststellen. In Sizilien nahm man das Verdienst dieser Anregungen auf den so berühmt gewordenen Landsmann früh für sich in Anspruch, und Vasari folgt der Lokalüberlieferung, die aber schon damals hoffnungslos verschüttet war. Man wußte, daß René von Anjou — bis 1442 Titularkönig von Neapel — in Öl dilettiert habe, und von dort läßt sich noch 1524 der Venezianer Marcantonio Michiel über einen Maler Colantonio berichten, der Antonellos Lehrer gewesen sein soll. Tatsächlich erscheint uns später die in Sizilien einheimische Malerei vielmehr umgekehrt von Venedig beeinflußt.

Antonellos Lebensumstände kennen wir nicht. Sein frühestes bekanntes Werk, eine Christushalbfigur in London (Salvator mundi von 1465, wenn nicht doch 70 zu lesen), ist durchaus niederländisch. Ebenso die kost-

gebenden Heiligen weniger Zusammenhang als bei den Florentinern. Auch das breite Halbfigurenbild aller späteren Venezianer, die „Madonna mit Heiligen", findet sich schon bei Giovanni: Akademie Nr. 613 zwischen Katharina und Magdalena, mit Ölfarben von wunderbarer Leuchtkraft; ähnlich Nr. 610 zwischen Georg und Paulus, aber viel schwächer und außerdem übermalt. Alle diese Gegenstände zeigen, verglichen mit ähnlichen Aufgaben Mantegnas, eine größere Weichheit und das eigentlich Malerische, das sich bei Giovanni immer selbständiger ausbildet. Einen Markstein in dieser Hinsicht bildete einst eine große „Madonna mit Heiligen" für die Kirche SS. Giovanni e Paolo (1867 verbrannt), noch in reiner Tempera. Sie hatte die Überlegenheit Giovannis über die Vivarini endgültig ausgesprochen.

Sodann hat Giovanni für die Hausandacht in der „Beweinung Christi" (Pietà), wie Mantegna, den nackten männlichen Körper zum Mittelpunkt eines Halbfigurenbildes gemacht, welches er in zwei verschiedenen Darstellungen — der aufgerichtete Körper wird entweder von Maria und Johannes, oder nur von Engeln gestützt und betrauert — öfter wiederholt hat. Er geht hier von Mantegna und von den Werken Donatellos aus und arbeitet sich, indem er die Aufgabe immer wieder anders erfaßt, von dem herben Realismus allmählich zu der ihm zusagenden malerischen Schönheit durch. Auf dem besten Exemplar der ersten Form (Brera) hat der Johannes mit seinen Drahtlocken und den gerollten Falten des Hemdes am Halse noch etwas von einer Bronzestatue an sich. Eine weitere Entwickelung dieses Typus zeigt eine im wesentlichen wohl von Schülerhand ausgeführte Helldunkeluntermalung mit lebensgroßen Figuren (Uffizien; Abb. 256). Wie mild und weich ist dagegen der Gegenstand auf den besten Bildern der zweiten Form (Berlin, Stadthaus in Rimini) behandelt: der Christus, das einemal von zwei erwachsenen Engeln in halber Figur gestützt, die hinter dem nackten Körper ein hellrotes Tuch gespannt halten, das andremal von vier kurzbekleideten, etwas jüngeren Engeln in ganzer Figur umgeben! Namentlich auf dem Berliner Bilde hat Giovanni mit der reinen Tempera schon eine Zartheit der Abtönung erreicht, die die Anlage zu einem wirklichen Koloristen bekundet.

Bald darauf tritt nun für die venezianische Malerei die denkwürdige Wendung ein, welche von der Tempera zum Lasieren mit Ölfarbe und zunächst zu einem gemischten Verfahren, dann aber zu der reinen Ölmalerei führt. Der Anfänge dieser neuen, niederländischen Technik an einzelnen Punkten Mittelitaliens ist früher gedacht worden (S. 255). In Venedig



Abb. 256. Pietà. Nach Giovanni Bellini. Florenz, Uffizien.

hat sie von den Einheimischen zuerst Giovanni ausgeübt. Die Überlieferung ist auch hier nicht so bestimmt, wie man wünschen möchte. Gewiß ist nur, daß Antonello da Messina im Anfange der siebziger Jahre nach Venedig kam und das Verfahren mitbrachte; 1475 malte er an einer Konversation für S. Cassiano, die solches Aufsehen erregte, daß der Herzog von Mailand seinen Gesandten beauftragte, Antonello als Hofmaler zu gewinnen. Ob aber der Künstler selbst in den Niederlanden war, oder ob er an flandrischen Bildern (Rogier van der Weyden) gelernt hatte, läßt sich nicht feststellen. In Sizilien nahm man das Verdienst dieser Anregungen auf den so berühmt gewordenen Landsmann früh für sich in Anspruch, und Vasari folgt der Lokalüberlieferung, die aber schon damals hoffnungslos verschüttet war. Man wußte, daß René von Anjou — bis 1442 Titularkönig von Neapel — in Öl dilettiert habe, und von dort läßt sich noch 1524 der Venezianer Marcantonio Michiel über einen Maler Colantonio berichten, der Antonellos Lehrer gewesen sein soll. Tatsächlich erscheint uns später die in Sizilien einheimische Malerei vielmehr umgekehrt von Venedig beeinflußt.

Antonellos Lebensumstände kennen wir nicht. Sein frühestes bekanntes Werk, eine Christushalbfigur in London (Salvator mundi von 1465, wenn nicht doch 70 zu lesen), ist durchaus niederländisch. Ebenso die kost-

bare kleine Kreuzigung von allerfeinster Ausführung in Antwerpen von 1475 (Abb. 257), mit einer wunderbaren Landschaft und vielerlei Staffage, Kaninchen usw., nur daß hier die breit modellierte Anatomie des Nackten als



Abb. 257. Kreuzigung, von Antonello da Messina. Antwerpen.

etwas künstlerisch selbständiges hervortritt und weit über die Aspirationen eines Niederländers hinausgeht. Ein Studierzimmer des Hieronymus mit perspektivisch geführten Aussichten in die Landschaft (London Nr. 1418) galt einst in Venedig, wo es Michiel 1529 erwähnt, auch als ein Jan van Eyck oder Memling. In Berlin findet sich eine kleine Madonna in einer Land-

schaft, die einst für Caterina Cornaro gemalt wurde. Dann kommen Bildnisse, eine ganze Reihe. Lauter jüngere Männer mit kurzem Brustausschnitt meist vor einer Steinbrüstung und mit ausführlichen lateinischen Inschriften. Sein angebliches Selbstporträt in London Nr. 1141; der „Condottiere" von 1475 im Louvre (Nr. 1134), d. h. ein unbekannter Venezianer, mit auf-



Abb. 258. Bildnis eines jungen Venezianers, von Antonello da Messina. Berlin.

fallend stark hervortretenden Pupillen. Zwei in Berlin: das schönste, ganz klein, virtuos modelliert und emailartig gemalt, stellt einen jungen Venezianer dar in schwarzer Kleidung und Mütze vor einer Landschaft (Abb. 258; die Jahrzahl jetzt sicher 1478 gelesen); das zweite (Nr. 18 A, in rotem Mantel auf dunklem Grund) hat die Jahrzahl 1474. Alle diese erinnern entschieden an flandrische Technik, haben aber doch eine breitere, flüssigere Farbengebung, etwas von einer mehr malerischen Vortragsweise, was zumal

bare kleine Kreuzigung von allerfeinster Ausführung in Antwerpen von 1475 (Abb. 257), mit einer wunderbaren Landschaft und vielerlei Staffage, Kaninchen usw., nur daß hier die breit modellierte Anatomie des Nackten als



Abb. 257. Kreuzigung, von Antonello da Messina. Antwerpen.

etwas künstlerisch selbständiges hervortritt und weit über die Aspirationen eines Niederländers hinausgeht. Ein Studierzimmer des Hieronymus mit perspektivisch geführten Aussichten in die Landschaft (London Nr. 1418) galt einst in Venedig, wo es Michiel 1529 erwähnt, auch als ein Jan van Eyck oder Memling. In Berlin findet sich eine kleine Madonna in einer Land-

schaft, die einst für Caterina Cornaro gemalt wurde. Dann kommen Bildnisse, eine ganze Reihe. Lauter jüngere Männer mit kurzem Brustausschnitt meist vor einer Steinbrüstung und mit ausführlichen lateinischen Inschriften. Sein angebliches Selbstporträt in London Nr. 1141; der „Condottiere“ von 1475 im Louvre (Nr. 1134), d. h. ein unbekannter Venezianer, mit auf-



Abb. 258. Bildnis eines jungen Venezianers, von Antonello da Messina. Berlin.

fallend stark hervortretenden Pupillen. Zwei in Berlin: das schönste, ganz klein, virtuos modelliert und emailartig gemalt, stellt einen jungen Venezianer dar in schwarzer Kleidung und Mütze vor einer Landschaft (Abb. 258; die Jahrzahl jetzt sicher 1478 gelesen); das zweite (Nr. 18 A, in rotem Mantel auf dunklem Grund) hat die Jahrzahl 1474. Alle diese erinnern entschieden an flandrische Technik, haben aber doch eine breitere, flüssigere Farbengebung, etwas von einer mehr malerischen Vortragsweise, was zumal

bei diesem kleinen Format kein Altniederländer gegeben haben würde. Wir können Antonello in seinen späteren Bildern bis 1493 verfolgen. Hier zeigt er sich ganz als Venezianer, so in dem lebensgroßen Sebastian (Dresden), der in der Modellierung des Nackten, in der Verkürzung der menschlichen Gestalt und in der perspektivisch durchgeführten Architektur deutlich an Mantegna und Bellini erinnert (Abb. 259). So ist Antonello freilich ein hervorragender Porträtist, aber übrigens erscheint er doch auch in seiner Reife dem Giovanni gegenüber als der Empfangende und nicht als ein schöpferisches Talent, vielmehr als ein bedeutender Techniker, der sicher den Weg von einer Kunstweise in die andere findet, und der darum den Venezianern wohl die Vorteile dieser neuen Technik bringen konnte, aber nichts anderes. Dem größeren Talente Giovannis war es vorbehalten, die Technik in Italien in neuen Aufgaben zu bedeutenderer Wirkung zu bringen.

Giovanni, eine Künstlernatur im guten Sinne wie sein Schwager Mantegna, war sein ganzes Leben hindurch sehr tätig. Seit den achtziger Jahren nahm die Arbeit zu; er war für den Dogenpalast beschäftigt und konnte nicht mehr allen Aufträgen genügen, trotz den wachsenden Hilfskräften seiner Werkstatt. Denn nun wuchsen ihm bald seine jüngeren Schüler entgegen, deren Entwickelung wieder auf ihn zurückwirkte. Der kräftigste von ihnen war Tizian, der tiefsinnigste Giorgione, beide etwa gleichalterig. Man begreift es, wenn die sanfte Art des einen dem älteren Manne mehr zusagte, und wenn sie ihn unvermerkt eher gewann als die energische des anderen. So spricht man denn bei Giovanni von einer giorgionesken Periode, die, nach den Lebensverhältnissen Giorgiones gerechnet, in den neunziger Jahren beginnen könnte. Giovannis Bilder werden weicher und geschmeidiger in den Formen, in den Farben leuchtend und mannigfach abgetönt. Sie nehmen uns, über das Wohlgefallen an den einzelnen Gegenständen hinaus, in Anspruch durch eine allgemeine Stimmung, die wir nicht auf etwas einzelnes zurückführen können, die als ein tieferer, poetischer Inhalt sich unserer Empfindung bemächtigt. Und da der Grundzug dieser Stimmung mehr sinnend und ernst als heiter ist, so sind wir geneigt, hier das Bindeglied zwischen Giovanni und seinem Schüler Giorgione zu sehen. Giovanni hat nun in zahlreichen großen Kirchenbildern die höchsten Schöpfungen seines Geistes hervorgebracht. Man darf zwischen dem, was er zwischen 1480 und 1490 schuf, und den gleichzeitigen Arbeiten der Florentiner getrost Vergleiche machen. Mit Hilfe des neuen Verfahrens war die Wirkung des Lichtes und der Farben auf eine solche Höhe gebracht, daß man in Florenz

und Rom noch lange nach dem Anbruch des 16. Jahrhunderts von den Venezianern lernen konnte. War man dort noch reicher in der Erfindung und vielseitiger in den Gegenständen und gründlicher im Durchführen und Ausgestalten: in der natürlichen, unmittelbar wirkenden Darstellung des Lebens und in der Wiedergabe aller seiner leuchtenden Pracht war man in Venedig weiter. Charakteristisch ist hier die zunehmende Bedeutung einzelner Bestandteile, z. B. des Vorhanges, der Draperie, anstatt der bloß architektonischen Umrahmung; von dieser bleibt oft, auch bei dem einzelnen Brustbild, Porträt, Madonna usw., nur die Steinbrüstung übrig, worin die Venezianer mit den Oberitalienern zusammentreffen. Sodann ist jetzt in Venedig, mit Hilfe des neuen Bindemittels, die Stoffmalerei ausgebildet worden, und endlich kam das Malen in Öl der Landschaft zu gute, die nun auf den Figurenbildern der Venezianer und schon bei Giovanni eine große Bedeutung gewinnt. Das scheint seltsam, da man für die Landschaft doch in Venedig kaum natürliche Vorbilder hatte. Aber die Künstler hatten die Erinnerung an ihre Heimat mitgebracht, und die Landsitze der nahen Küste gaben weitere Anregung. Die Öltechnik konnte das Pflanzenleben und das wechselnde Spiel der atmosphärischen Luft besser wiedergeben als die Tempera, die man darum auch bisweilen für das Figürliche beibehielt, um nur den landschaftlichen Hintergrund in Öl zu malen. So bekam dieser selbst neue Bedeutung. Der Venezianer, auch darin dem Nordländer ähnlicher, wußte Stimmung in die Landschaft zu legen. Sie wurde schon als Hintergrund selbständiger, für das Bild wichtiger, wurde dann zur Hauptsache oder hielt doch den Figuren fast das Gleichgewicht. Was Giovanni Bellini begonnen hatte, führte Tizian weiter. Bei Rubens und anderen treffen wir es viel später wieder. Dort also in Venedig hat es seine Heimat.


Abb. 259. Sebastian, von Antonello da Messina. Dresden.

Wir sahen schon, daß Giovanni im Gegensatze zu Mantegna einen besonders fein ausgeprägten Sinn für diesen Bestandteil der Malerei hatte.

bei diesem kleinen Format kein Altniederländer gegeben haben würde. Wir können Antonello in seinen späteren Bildern bis 1493 verfolgen. Hier zeigt er sich ganz als Venezianer, so in dem lebensgroßen Sebastian (Dresden), der in der Modellierung des Nackten, in der Verkürzung der menschlichen Gestalt und in der perspektivisch durchgeführten Architektur deutlich an Mantegna und Bellini erinnert (Abb. 259). So ist Antonello freilich ein hervorragender Porträtist, aber übrigens erscheint er doch auch in seiner Reife dem Giovanni gegenüber als der Empfangende und nicht als ein schöpferisches Talent, vielmehr als ein bedeutender Techniker, der sicher den Weg von einer Kunstweise in die andere findet, und der darum den Venezianern wohl die Vorteile dieser neuen Technik bringen konnte, aber nichts anderes. Dem größeren Talente Giovannis war es vorbehalten, die Technik in Italien in neuen Aufgaben zu bedeutenderer Wirkung zu bringen.

Giovanni, eine Künstlernatur im guten Sinne wie sein Schwager Mantegna, war sein ganzes Leben hindurch sehr tätig. Seit den achtziger Jahren nahm die Arbeit zu; er war für den Dogenpalast beschäftigt und konnte nicht mehr allen Aufträgen genügen, trotz den wachsenden Hilfskräften seiner Werkstatt. Denn nun wuchsen ihm bald seine jüngeren Schüler entgegen, deren Entwickelung wieder auf ihn zurückwirkte. Der kräftigste von ihnen war Tizian, der tiefsinnigste Giorgione, beide etwa gleichalterig. Man begreift es, wenn die sanfte Art des einen dem älteren Manne mehr zusagte, und wenn sie ihn unvermerkt eher gewann als die energische des anderen. So spricht man denn bei Giovanni von einer giorgionesken Periode, die, nach den Lebensverhältnissen Giorgiones gerechnet, in den neunziger Jahren beginnen könnte. Giovannis Bilder werden weicher und geschmeidiger in den Formen, in den Farben leuchtend und mannigfach abgetönt. Sie nehmen uns, über das Wohlgefallen an den einzelnen Gegenständen hinaus, in Anspruch durch eine allgemeine Stimmung, die wir nicht auf etwas einzelnes zurückführen können, die als ein tieferer, poetischer Inhalt sich unserer Empfindung bemächtigt. Und da der Grundzug dieser Stimmung mehr sinnend und ernst als heiter ist, so sind wir geneigt, hier das Bindeglied zwischen Giovanni und seinem Schüler Giorgione zu sehen. Giovanni hat nun in zahlreichen großen Kirchenbildern die höchsten Schöpfungen seines Geistes hervorgebracht. Man darf zwischen dem, was er zwischen 1480 und 1490 schuf, und den gleichzeitigen Arbeiten der Florentiner getrost Vergleiche machen. Mit Hilfe des neuen Verfahrens war die Wirkung des Lichtes und der Farben auf eine solche Höhe gebracht, daß man in Florenz

und Rom noch lange nach dem Anbruch des 16. Jahrhunderts von den Venezianern lernen konnte. War man dort noch reicher in der Erfindung und vielseitiger in den Gegenständen und gründlicher im Durchführen und Ausgestalten: in der natürlichen, unmittelbar wirkenden Darstellung des Lebens und in der Wiedergabe aller seiner leuchtenden Pracht war man in Venedig weiter. Charakteristisch ist hier die zunehmende Bedeutung einzelner Bestandteile, z. B. des Vorhanges, der Draperie, anstatt der bloß architektonischen Umrahmung; von dieser bleibt oft, auch bei dem einzelnen Brustbild, Porträt, Madonna usw., nur die Steinbrüstung übrig, worin die Venezianer mit den Oberitalienern zusammentreffen. Sodann ist jetzt in Venedig, mit Hilfe des neuen Bindemittels, die Stoffmalerei ausgebildet worden, und endlich kam das Malen in Öl der Landschaft zu gute, die nun auf den Figurenbildern der Venezianer und schon bei Giovanni eine große Bedeutung gewinnt. Das scheint seltsam, da man für die Landschaft doch in Venedig kaum natürliche Vorbilder hatte. Aber die Künstler hatten die Erinnerung an ihre Heimat mitgebracht, und die Landsitze der nahen Küste gaben weitere Anregung. Die Öltechnik konnte das Pflanzenleben und das wechselnde Spiel der atmosphärischen Luft besser wiedergeben als die Tempera, die man darum auch bisweilen für das Figürliche beibehielt, um nur den landschaftlichen Hintergrund in Öl zu malen. So bekam dieser selbst neue Bedeutung. Der Venezianer, auch darin dem Nordländer ähnlicher, wußte Stimmung in die Landschaft zu legen. Sie wurde schon als Hintergrund selbständiger, für das Bild wichtiger, wurde dann zur Hauptsache oder hielt doch den Figuren fast das Gleichgewicht. Was Giovanni Bellini begonnen hatte, führte Tizian weiter. Bei Rubens und anderen treffen wir es viel später wieder. Dort also in Venedig hat es seine Heimat.



Abb. 259. Sebastian, von Antonello da Messina. Dresden.

Wir sahen schon, daß Giovanni im Gegensatze zu Mantegna einen besonders fein ausgeprägten Sinn für diesen Bestandteil der Malerei hatte.

Die Landschaft des „Petrus Martyr“ (London Nr. 808) galt von jeher für etwas sehr merkwürdiges: ein durchlichteter Wald nimmt den größten Teil des Bildes ein und steht ganz für sich da, vorne agieren die Hauptfiguren,

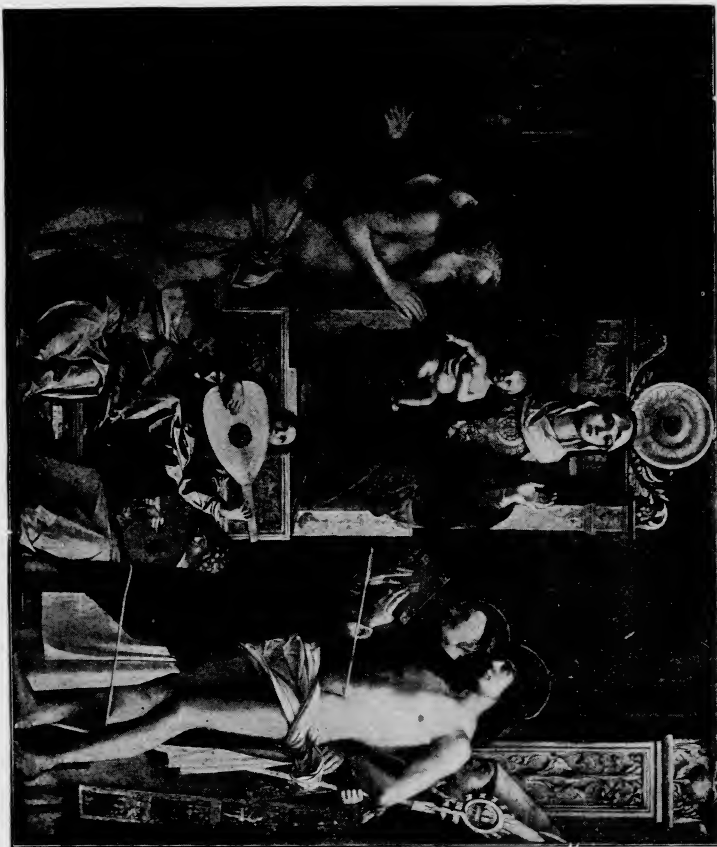


Abb 260. Santa Conversazione für S. Giobbe (untere Hälfte), von Giovanni Bellini. Venedig, Akademie.

zwei Mönche und zwei Räuber. Alles das hat aber trotz der Namensbezeichnung mit Giovanni kaum etwas zu tun, eher könnte es von Gentile sein, wahrscheinlich aber ist es von einem Nachfolger, man hat zuletzt an Basaiti gedacht. Dagegen haben wir noch von ihm selbst als letztes großes Lebenswerk die herrliche heroische Landschaft mit mythologischen Figuren (Schloß

Alnwick beim Herzog von Northumberland), welche Alfons I. von Ferrara 1514 bestellt hatte. Des Herzogs Schwester, Isabella von Mantua (S. 375),



Abb. 261. Santa Conversazione, von Giovanni Bellini. Venedig, S. Zaccaria.

die zehn Jahre früher nach mühsamen Unterhandlungen endlich eine Geburt Christi bekommen hatte, konnte ein weltliches Bild von dem Vielbeschäftigten nicht erlangen. Jene Landschaft in Breitformat gibt Anlaß zu vielen Beobachtungen. Mantegna hatte das Mythologische auf seinen beiden Bildern

Die Landschaft des „Petrus Martyr“ (London Nr. 808) galt von jeher für etwas sehr merkwürdiges: ein durchlichteter Wald nimmt den größten Teil des Bildes ein und steht ganz für sich da, vorne agieren die Hauptfiguren,


Abb 260. Santa Conversazione für S. Giobbe (untere Hälfte), von Giovanni Bellini. Venedig, Akademie.

zwei Mönche und zwei Räuber. Alles das hat aber trotz der Namensbezeichnung mit Giovanni kaum etwas zu tun, eher könnte es von Gentile sein, wahrscheinlich aber ist es von einem Nachfolger, man hat zuletzt an Basaiti gedacht. Dagegen haben wir noch von ihm selbst als letztes großes Lebenswerk die herrliche heroische Landschaft mit mythologischen Figuren (Schloß

Alnwick beim Herzog von Northumberland), welche Alfons I. von Ferrara 1514 bestellt hatte. Des Herzogs Schwester, Isabella von Mantua (S. 375),


Abb. 261. Santa Conversazione, von Giovanni Bellini. Venedig, S. Zaccaria.

die zehn Jahre früher nach mühsamen Unterhandlungen endlich eine Geburt Christi bekommen hatte, konnte ein weltliches Bild von dem Vielbeschäftigten nicht erlangen. Jene Landschaft in Breitformat gibt Anlaß zu vielen Beobachtungen. Mantegna hatte das Mythologische auf seinen beiden Bildern

für Isabella in seiner gedankenreichen und zugleich formstrengen Weise gegeben, hie und da zu einer gewissen höheren Schönheit erhoben. In Costas „Musenhof“ spüren wir etwas von dem erfindenden Geiste Ariostischer Romantik. Giovanni gibt Figuren aus dem bacchischen Kreise, wie sie sein Vater einst in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte, aber hier in behaglicher Sinnenlust gelagert, Merkur ausruhend unter Nymphen und Satyrn, eine Vorstufe zu Tizians ausgelassenen Bacchanalien. Er setzt sie in eine weite, von der untergehenden Sonne durchschienene Waldlichtung und übertrifft seine Vorgänger in dem Ausdruck der Naturstimmung. Ihm gehört die ganze Erfindung und auch noch die Zeichnung, welche dieser Stimmung die Grundlage gibt. Die weitere, etwas lieblose Ausführung übernahm nach des Lehrers Tode Tizian, der dann auch den Hintergrund, das Bergland seiner Heimat Cadore, hinzugefügt hat.

Endlich haben wir noch einige der herrlichen Kirchenbilder aus Giovannis reifer Zeit zu betrachten. Die Reihe beginnt mit einer breiten Altartafel in Öl für S. Giobbe (Akademie) vielleicht schon 1478: die Madonna thront mit je drei Heiligen rechts und links; auf den Stufen des Thrones sitzen drei langbekleidete musizierende Engelknaben (Abb. 260). In diesem von den Zeitgenossen vielbewunderten Werke gibt Giovanni nach Komposition, Farbe und Stimmung, so möchte man meinen, bereits sein Höchstes, und bessere nackte Figuren hat er in der Tat niemals gemalt als diese beiden venezianischen Krankheitshelfer, die hier an den bevorzugten Stellen stehen. Und doch ist das nur die Vorahnung einer noch höheren Leistung, der Madonna in S. Zaccaria von 1505 (Abb. 261). Er hatte sie gerade vollendet, als Dürer nach Venedig kam. Da ist alles vereinfacht und die Kunst in den einzelnen Teilen gewachsen, die Zahl der Figuren (je zwei Heilige und dazu ein geigender Engel auf der Thronstufe) ist eingeschränkt, der Ausdruck der sinnenden Gesichter noch mehr vertieft. Auch die Falten sind weicher, das Kolorit ist wärmer und die Luft duftiger. Der Thron steht ebenfalls in einem hochgewölbten Nischenbau, woraus sich die Form des Hochbildes ergeben hat.*) Bellini hat sich hier seinem Schüler Giorgione am meisten genähert. Interessant ist in dieser Hinsicht der Vergleich mit zwei Bildern, deren Entstehungszeit (1488) so weit zurückliegt, daß damals von einem Einflusse Giorgiones noch nicht die Rede sein kann. Auf dem

*) Der obere Teil des schlecht gehängten und ganz verwahrlosten Bildes klärt sich für keinen Standpunkt auf, und unten ist es mit Altarleuchtern verstellt. So hütet die große Bewahrerin Kirche ihre köstlichsten Schätze.

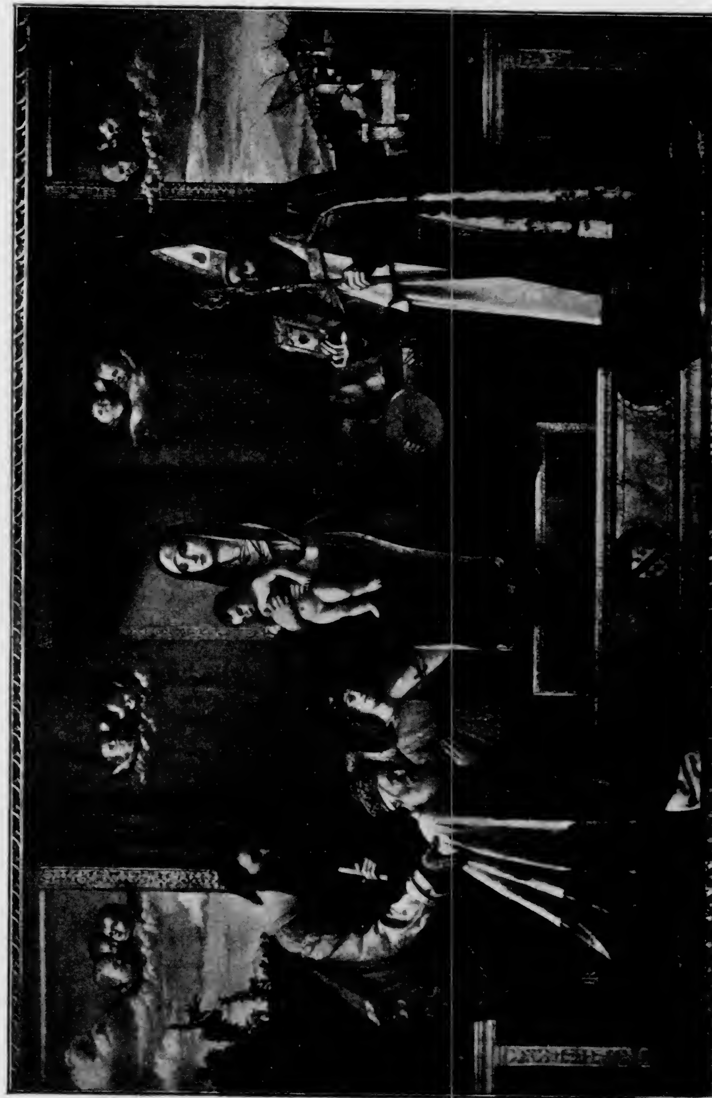


Abb. 262. Madonna mit dem Dogen Barbarigo, von Giovanni Bellini. Murano, S. Pietro Martire.

für Isabella in seiner gedankenreichen und zugleich formstrengen Weise gegeben, hie und da zu einer gewissen höheren Schönheit erhoben. In Costas „Musenhof“ spüren wir etwas von dem erfindenden Geiste Ariostischer Romantik. Giovanni gibt Figuren aus dem bacchischen Kreise, wie sie sein Vater einst in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte, aber hier in behaglicher Sinnenlust gelagert, Merkur ausruhend unter Nymphen und Satyrn, eine Vorstufe zu Tizians ausgelassenen Bacchanalien. Er setzt sie in eine weite, von der untergehenden Sonne durchschienene Waldlichtung und übertrifft seine Vorgänger in dem Ausdruck der Naturstimmung. Ihm gehört die ganze Erfindung und auch noch die Zeichnung, welche dieser Stimmung die Grundlage gibt. Die weitere, etwas lieblose Ausführung übernahm nach des Lehrers Tode Tizian, der dann auch den Hintergrund, das Bergland seiner Heimat Cadore, hinzugefügt hat.

Endlich haben wir noch einige der herrlichen Kirchenbilder aus Giovannis reifer Zeit zu betrachten. Die Reihe beginnt mit einer breiten Altartafel in Öl für S. Giobbe (Akademie) vielleicht schon 1478: die Madonna thront mit je drei Heiligen rechts und links; auf den Stufen des Thrones sitzen drei langbekleidete musizierende Engelknaben (Abb. 260). In diesem von den Zeitgenossen vielbewunderten Werke gibt Giovanni nach Komposition, Farbe und Stimmung, so möchte man meinen, bereits sein Höchstes, und bessere nackte Figuren hat er in der Tat niemals gemalt als diese beiden venezianischen Krankheitshelfer, die hier an den bevorzugten Stellen stehen. Und doch ist das nur die Vorahnung einer noch höheren Leistung, der Madonna in S. Zaccaria von 1505 (Abb. 261). Er hatte sie gerade vollendet, als Dürer nach Venedig kam. Da ist alles vereinfacht und die Kunst in den einzelnen Teilen gewachsen, die Zahl der Figuren (je zwei Heilige und dazu ein geigender Engel auf der Thronstufe) ist eingeschränkt, der Ausdruck der sinnenden Gesichter noch mehr vertieft. Auch die Falten sind weicher, das Kolorit ist wärmer und die Luft duftiger. Der Thron steht ebenfalls in einem hochgewölbten Nischenbau, woraus sich die Form des Hochbildes ergeben hat.*) Bellini hat sich hier seinem Schüler Giorgione am meisten genähert. Interessant ist in dieser Hinsicht der Vergleich mit zwei Bildern, deren Entstehungszeit (1488) so weit zurückliegt, daß damals von einem Einflusse Giorgiones noch nicht die Rede sein kann. Auf dem

*) Der obere Teil des schlecht gehängten und ganz verwahrlosten Bildes klärt sich für keinen Standpunkt auf, und unten ist es mit Altarleuchtern verstellt. So hütet die große Bewahrerin Kirche ihre köstlichsten Schätze.

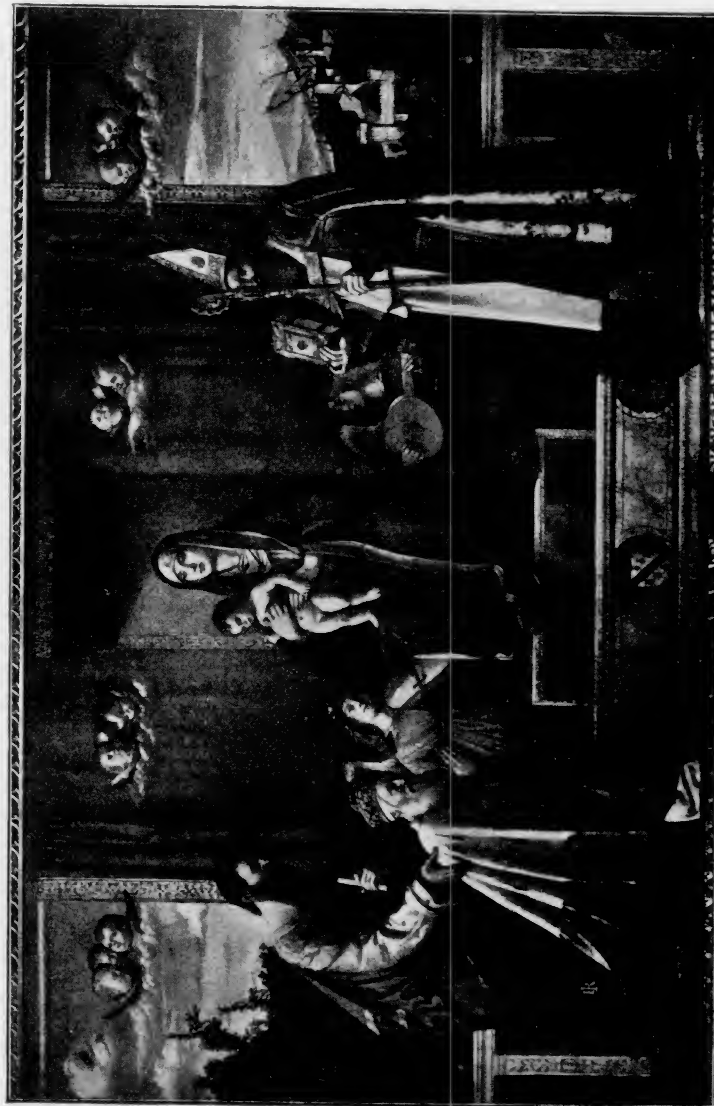


Abb. 262. Madonna mit dem Dogen Barbarigo, von Giovanni Bellini. Murano, S. Pietro Martire.

einen, einem Breitbilde (S. Pietro Martire in Murano) thront die Madonna vor einem breit gezogenen Vorhange, zu dessen Seiten man in die Landschaft sieht (Abb. 262). Links kniet der Doge Barbarigo, von Markus an die Stufen des Thrones geleitet, rechts steht Augustin im Bischofsornat. Zu den Seiten der Maria nach dem Hintergrunde zu stehen zwei langbekleidete musizierende Engel, oben erscheinen, in vier Gruppen geordnet, auf Wolken geflügelte Engelköpfe. Die Farben sind tief und glänzend, die Lichter pastos aufgesetzt, wie später bei Tizian. An den einzelnen Gegenständen sieht man, wie weit Giovanni aus eigenen Mitteln der Schönheit Giorgiones entgegenkommen konnte; in bezug auf die eigentümliche, geheimnisvolle Stimmung ergibt aber das spätere Bild von S. Zaccaria einen bemerkenswerten Überschuß über das frühere. Das andere Altarbild von 1488 (S. Maria dei Frari) hat ungefähr dieselben Bestandteile: die Madonna mit jederseits zwei männlichen Heiligen und mit zwei musizierenden Engeln in kurzen Hemden (wie bei Mantegna und Donatello). Die Figuren an sich sind wohl noch schöner, die Heiligen aber in besonderem Pilasterbau von der in der Hauptnische sitzenden Madonna (Abb. 263) getrennt und ohne Beziehung zueinander, also wie auf der älteren Ancona.

In einzelnen dieser großen Heiligenbilder seiner späteren, vielbeschäftigten Zeit nimmt man wohl ein Nachlassen der alten Kraft wahr, wenn nicht die ausführende Hand geringerer Schüler das verschuldet hat. In der Erfindung zeigt ihn noch ganz zuletzt ein Altarbild für S. Giovanni Crisostomo (1513) auf der früheren Höhe: Hieronymus sitzt lesend auf einem Hügel, unten stehen in größerem Maßstabe Christoph und Augustin, das Ganze in einem Bogen und ohne strenge Komposition. Die Figuren sind groß und würdig aufgefaßt, die Köpfe mit dem sinnenden Ausdruck jedenfalls von ihm selbst gemalt, und in der Verteilung von Licht und Schatten, sowie in dem kräftigen, leuchtenden Kolorit gehört das Bild noch zu den allerschönsten.

In der Sammlung der Akademie finden sich noch fünf pastos gemalte Bildchen von emailartigem Glanz mit mythologischen Sujets: Bacchus, Mars, nackten Frauen und Putten zu Wagen oder zu Schiff in feiner Landschaft (Nr. 595). Einst dienten sie zum Schmuck eines truhenartigen Möbels; was sie bedeuten sollen, wissen wir nicht. Im Kreise Isabellas von Mantua urteilte man 1501, Giovannis Kunstweise eigne sich nicht zu „Historien“. Wir haben aber doch noch von ihm eine merkwürdige religiöse Allegorie von ungemein reicher Erfindung, das Breitbild der Uffizien Nr. 631

(Abb. 264), das früher anderen zugeschrieben wurde, z. B. Basaiti. Nach einer kürzlich gefundenen Erklärung (Ludwig) ist es ein aus Dante und einem altfranzösischen Dichter gewonnenes Mysterium: in einem Paradies-



Abb. 263. Thronende Madonna, Teilstück des Altarwerks, von Giovanni Bellini. Venedig, S. Maria dei Frari.

garten, vor dessen Marmorschranken Petrus und Paulus stehen, sitzt Maria, neben ihrem Thron die gekrönte Gerechtigkeit, Menschenseelen spielen mit Äpfeln des Lebensbaums, und rechts stehen als ihre Fürsprecher Hiob und Sebastian (diese genau wie auf der Kirchentafel von S. Giobbe); die reich

einen, einem Breitbilde (S. Pietro Martire in Murano) thront die Madonna vor einem breit gezogenen Vorhange, zu dessen Seiten man in die Landschaft sieht (Abb. 262). Links kniet der Doge Barbarigo, von Markus an die Stufen des Thrones geleitet, rechts steht Augustin im Bischofsornat. Zu den Seiten der Maria nach dem Hintergrunde zu stehen zwei langbekleidete musizierende Engel, oben erscheinen, in vier Gruppen geordnet, auf Wolken geflügelte Engelköpfe. Die Farben sind tief und glänzend, die Lichter pastos aufgesetzt, wie später bei Tizian. An den einzelnen Gegenständen sieht man, wie weit Giovanni aus eigenen Mitteln der Schönheit Giorgiones entgegenkommen konnte; in bezug auf die eigentümliche, geheimnisvolle Stimmung ergibt aber das spätere Bild von S. Zaccaria einen bemerkenswerten Überschuß über das frühere. Das andere Altarbild von 1488 (S. Maria dei Frari) hat ungefähr dieselben Bestandteile: die Madonna mit jederseits zwei männlichen Heiligen und mit zwei musizierenden Engeln in kurzen Hemden (wie bei Mantegna und Donatello). Die Figuren an sich sind wohl noch schöner, die Heiligen aber in besonderem Pilasterbau von der in der Hauptnische sitzenden Madonna (Abb. 263) getrennt und ohne Beziehung zueinander, also wie auf der älteren Ancona.

In einzelnen dieser großen Heiligenbilder seiner späteren, vielbeschäftigten Zeit nimmt man wohl ein Nachlassen der alten Kraft wahr, wenn nicht die ausführende Hand geringerer Schüler das verschuldet hat. In der Erfindung zeigt ihn noch ganz zuletzt ein Altarbild für S. Giovanni Crisostomo (1513) auf der früheren Höhe: Hieronymus sitzt lesend auf einem Hügel, unten stehen in größerem Maßstabe Christoph und Augustin, das Ganze in einem Bogen und ohne strenge Komposition. Die Figuren sind groß und würdig aufgefaßt, die Köpfe mit dem sinnenden Ausdruck jedenfalls von ihm selbst gemalt, und in der Verteilung von Licht und Schatten, sowie in dem kräftigen, leuchtenden Kolorit gehört das Bild noch zu den allerschönsten.

In der Sammlung der Akademie finden sich noch fünf pastos gemalte Bildchen von emailartigem Glanz mit mythologischen Sujets: Bacchus, Mars, nackten Frauen und Putten zu Wagen oder zu Schiff in feiner Landschaft (Nr. 595). Einst dienten sie zum Schmuck eines truhenartigen Möbels; was sie bedeuten sollen, wissen wir nicht. Im Kreise Isabellas von Mantua urteilte man 1501, Giovannis Kunstweise eigne sich nicht zu „Historien“. Wir haben aber doch noch von ihm eine merkwürdige religiöse Allegorie von ungemein reicher Erfindung, das Breitbild der Uffizien Nr. 631

(Abb. 264), das früher anderen zugeschrieben wurde, z. B. Basaiti. Nach einer kürzlich gefundenen Erklärung (Ludwig) ist es ein aus Dante und einem altfranzösischen Dichter gewonnenes Mysterium: in einem Paradies-



Abb. 263. Thronende Madonna, Teilstück des Altarwerks, von Giovanni Bellini. Venedig, S. Maria dei Frari.

garten, vor dessen Marmorschranken Petrus und Paulus stehen, sitzt Maria, neben ihrem Thron die gekrönte Gerechtigkeit, Menschenseelen spielen mit Äpfeln des Lebensbaums, und rechts stehen als ihre Fürsprecher Hiob und Sebastian (diese genau wie auf der Kirchentafel von S. Giobbe); die reich

abgestufte Landschaft ist mit kleinen Heiligengeschichten (Hieronymus, Antonius, Paulus) staffiert. Giambellin wird stolz gewesen sein auf seine invenzione. Wir haben, auch ohne sie zu verstehen, das Künstlerische empfunden: die tief poetische Stimmung der „Madonna am See“ und die eigentümliche Wirkung dieser aufgelösten Komposition mit zerstreuten Figuren, die bei den Venezianern dann so beliebt wird. Von hier ist nicht mehr weit bis Giorgione.

Ehe wir uns Giorgione und den anderen bedeutenderen Schülern Giovannis zuwenden, müssen wir dreien seiner älteren Nachfolger einige Bemerkungen widmen. Sie sind alle von der Schule von Murano ausgegangen und allmählich in den Bereich Giovannis hinübergetreten. Carpaccio z. B. hat mit ihm 1507 im Dogenpalast gearbeitet. Er und Cima gehen als tüchtige Nachzügler ihren Weg weiter, unberührt von den Einwirkungen seiner späteren Entwickelung, die an dem jüngsten von ihnen, Basaiti, schon wahrnehmbar ist.

Vittore Carpaccio, vielleicht aus Istrien, imponiert äußerlich am meisten mit seinen großen zwischen 1489 und 1522 gemalten Geschichtsbildern: „Leben der Ursula“ in neun großen Bildern (Venedig, Akademie), kleiner im Format und noch reifer (1502—8) „Leben der Heiligen Georg und Hieronymus“ in zehn Bildern (daselbst, S. Giorgio degli Schiavoni); „Stephanuscyklus“ in fünf Bildern (zerstreut; eins in Berlin, 1511). Aufzufassen sind sie als Dekorationen für Innenräume, anstatt der Fresken; sie sind in Öl auf Leinwand gemalt (sonst malte Carpaccio auch, wie die beiden anderen, auf Holz). Sie schließen sich also in der Gattung an Gentile Bellini an, mit dem Carpaccio auch die Vorliebe für orientalische Kostüme teilt. Irgend welche tiefere psychologische Züge, wie bei den Florentinern, darf man nicht suchen. Schon daß er ein weniger gewähltes Publikum zu malen hatte, macht einen Unterschied. Das feine, geistige Florenz bringt individuell abgestufte Persönlichkeiten hervor, der Anspruch des Venezianers geht auf äußerliche Vornehmheit. Und vollends die Mitglieder der Brüderschaften, die hier porträtiert sein wollten, sind Durchschnittsleute, wenn auch einzelne Senatoren darunter waren. Im Grunde ist es darum auch nicht richtig, Carpaccio einen Erzähler zu nennen; er gibt gut gestellte lebende Bilder. Aber sie wirken angenehm, zunächst wegen ihrer Trachten und der Architektur, als naive Darstellungen der Zeit, dann auch malerisch, aber weniger durch die feinere Gruppierung, worüber das bei Gentile Gesagte gilt, als

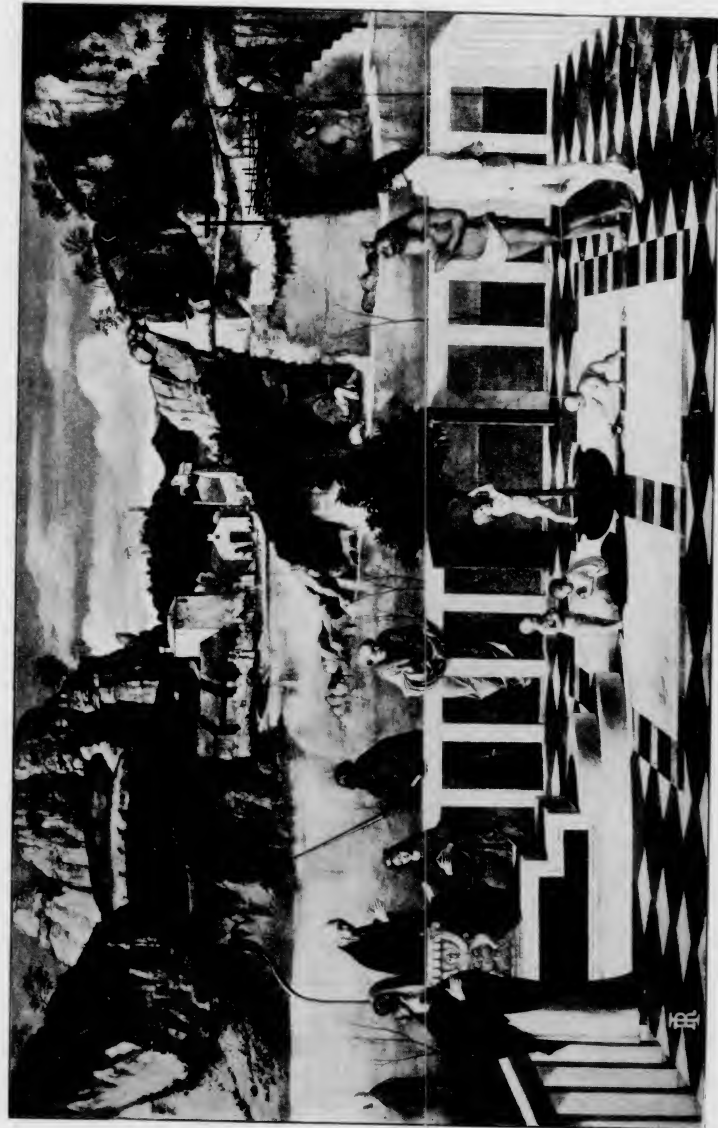


Abb. 264. Religiöse Allegorie, von Giovanni Bellini. Florenz, Uffizien.

abgestufte Landschaft ist mit kleinen Heiligengeschichten (Hieronymus, Antonius, Paulus) staffiert. Giambellin wird stolz gewesen sein auf seine invenzione. Wir haben, auch ohne sie zu verstehen, das Künstlerische empfunden: die tief poetische Stimmung der „Madonna am See“ und die eigentümliche Wirkung dieser aufgelösten Komposition mit zerstreuten Figuren, die bei den Venezianern dann so beliebt wird. Von hier ist nicht mehr weit bis Giorgione.

Ehe wir uns Giorgione und den anderen bedeutenderen Schülern Giovannis zuwenden, müssen wir dreien seiner älteren Nachfolger einige Bemerkungen widmen. Sie sind alle von der Schule von Murano ausgegangen und allmählich in den Bereich Giovannis hinübergetreten. Carpaccio z. B. hat mit ihm 1507 im Dogenpalast gearbeitet. Er und Cima gehen als tüchtige Nachzügler ihren Weg weiter, unberührt von den Einwirkungen seiner späteren Entwickelung, die an dem jüngsten von ihnen, Basaiti, schon wahrnehmbar ist.

Vittore Carpaccio, vielleicht aus Istrien, imponiert äußerlich am meisten mit seinen großen zwischen 1489 und 1522 gemalten Geschichtsbildern: „Leben der Ursula“ in neun großen Bildern (Venedig, Akademie), kleiner im Format und noch reifer (1502—8) „Leben der Heiligen Georg und Hieronymus“ in zehn Bildern (daselbst, S. Giorgio degli Schiavoni); „Stephanuscyklus“ in fünf Bildern (zerstreut; eins in Berlin, 1511). Aufzufassen sind sie als Dekorationen für Innenräume, anstatt der Fresken; sie sind in Öl auf Leinwand gemalt (sonst malte Carpaccio auch, wie die beiden anderen, auf Holz). Sie schließen sich also in der Gattung an Gentile Bellini an, mit dem Carpaccio auch die Vorliebe für orientalische Kostüme teilt. Irgend welche tiefere psychologische Züge, wie bei den Florentinern, darf man nicht suchen. Schon daß er ein weniger gewähltes Publikum zu malen hatte, macht einen Unterschied. Das feine, geistige Florenz bringt individuell abgestufte Persönlichkeiten hervor, der Anspruch des Venezianers geht auf äußerliche Vornehmheit. Und vollends die Mitglieder der Brüderschaften, die hier porträtiert sein wollten, sind Durchschnittsleute, wenn auch einzelne Senatoren darunter waren. Im Grunde ist es darum auch nicht richtig, Carpaccio einen Erzähler zu nennen; er gibt gut gestellte lebende Bilder. Aber sie wirken angenehm, zunächst wegen ihrer Trachten und der Architektur, als naive Darstellungen der Zeit, dann auch malerisch, aber weniger durch die feinere Gruppierung, worüber das bei Gentile Gesagte gilt, als

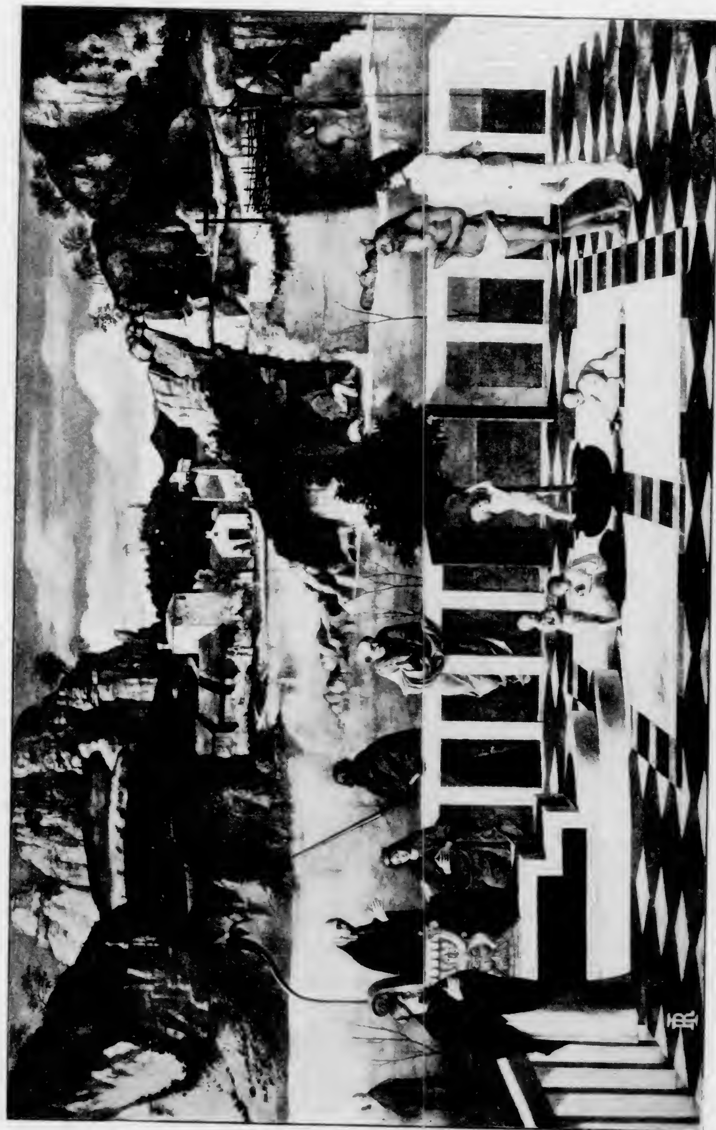


Abb. 264. Religiöse Allegorie, von Giovanni Bellini. Florenz, Uffizien.

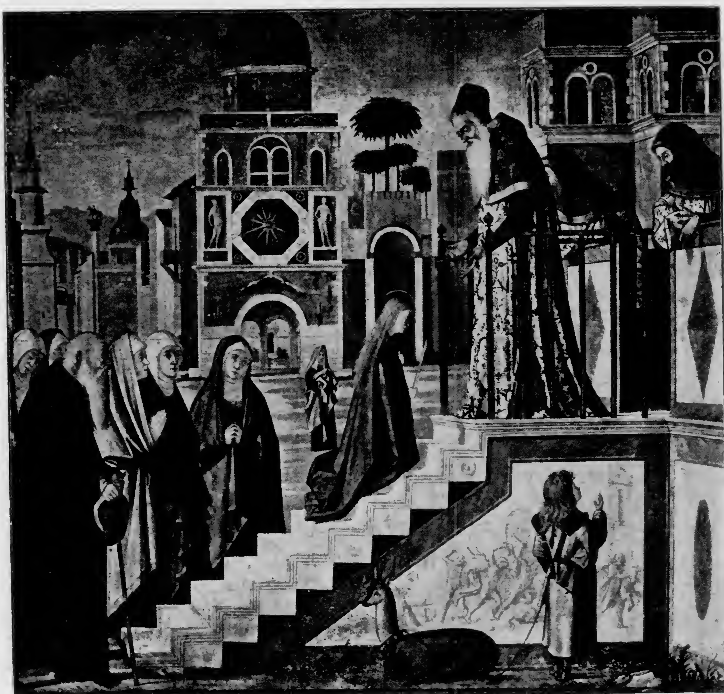


Abb. 265. Mariä Tempelgang, von Carpaccio. Mailand, Brera.

durch die Kontraste der großen Licht- und Schattenmassen und durch die venezianische Farbe. In dieser Hinsicht lehrt aber auch schon ein einziger Blick auf Giovanni Bellini den Abstand von einem selbständigen Koloristen höherer Ordnung kennen. Außer den reichen Architekturveduten sind für Carpaccio die Innenräume charakteristisch: das Schlafzimmer der Ursula, die Zelle des Hieronymus, ein Gemach zweier Courtisanen, die sich mit ihren Tieren die Zeit vertreiben (Museo Correr), — alle mit buchstäblicher Wiedergabe auch des kleinsten Mobiliars, aber ohne Intimität und feine Lichtwirkungen. Gegenstände aus der Bibel und der heiligen Geschichte liegen nicht gut für seine Begabung. Wo er sie wählt, müssen sie sich die in Venedig übliche Umbildung in die Kostümprozession gefallen lassen: Mariä Tempelgang (Brera, Abb. 265). Man gibt ihm neuerdings den

vielumworbenen „Christus in Emmaus" (Venedig, S. Salvatore), der früher sogar Giovanni Bellini zugeschrieben wurde.

In dem Saal der Assunta, der an einheitlicher Wirkung in der Welt

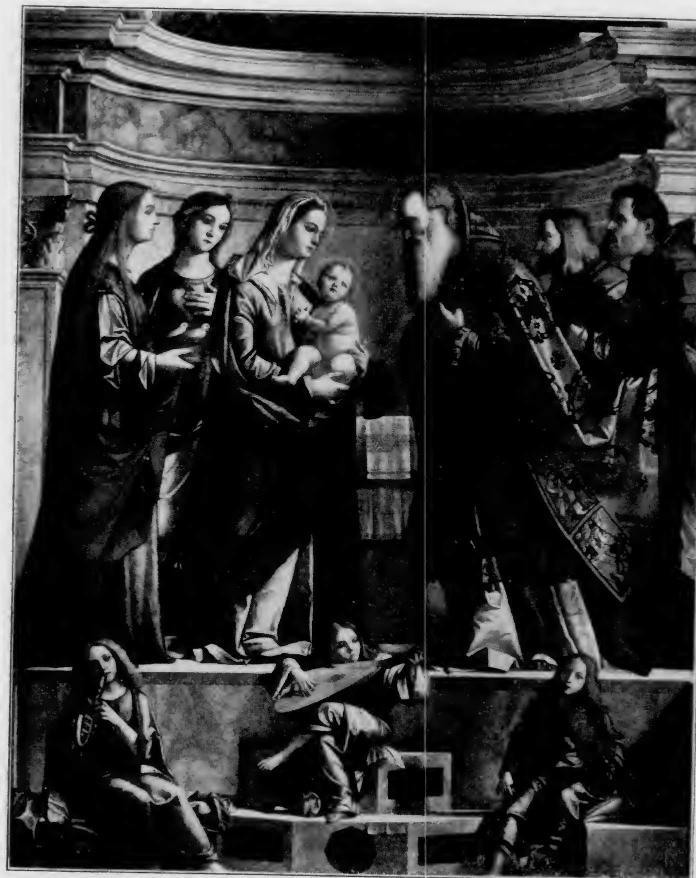


Abb. 266. Darstellung im Tempel, von Carpaccio. Venedig, Akademie.

nicht seinesgleichen hat, wo alle diese großen Venezianer außer Giorgione, Palma und Lotto mit Werken ersten Ranges uns entgegenleuchten, hängt, nicht weit von Giovanni Bellinis Madonna di S. Giobbe, Carpaccios

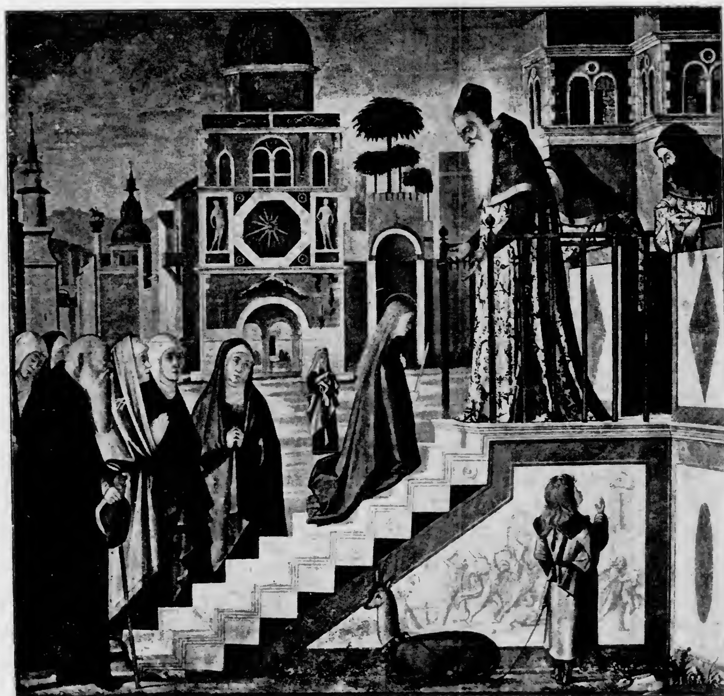


Abb. 265. Mariä Tempelgang, von Carpaccio. Mailand, Brera.

durch die Kontraste der großen Licht- und Schattenmassen und durch die venezianische Farbe. In dieser Hinsicht lehrt aber auch schon ein einziger Blick auf Giovanni Bellini den Abstand von einem selbständigen Koloristen höherer Ordnung kennen. Außer den reichen Architekturveduten sind für Carpaccio die Innenräume charakteristisch: das Schlafzimmer der Ursula, die Zelle des Hieronymus, ein Gemach zweier Courtisanen, die sich mit ihren Tieren die Zeit vertreiben (Museo Correr), — alle mit buchstäblicher Wiedergabe auch des kleinsten Mobiliars, aber ohne Intimität und feine Lichtwirkungen. Gegenstände aus der Bibel und der heiligen Geschichte liegen nicht gut für seine Begabung. Wo er sie wählt, müssen sie sich die in Venedig übliche Umbildung in die Kostümprozession gefallen lassen: Mariä Tempelgang (Brera, Abb. 265). Man gibt ihm neuerdings den

vielumworbenen „Christus in Emmaus“ (Venedig, S. Salvatore), der früher sogar Giovanni Bellini zugeschrieben wurde.

In dem Saal der Assunta, der an einheitlicher Wirkung in der Welt

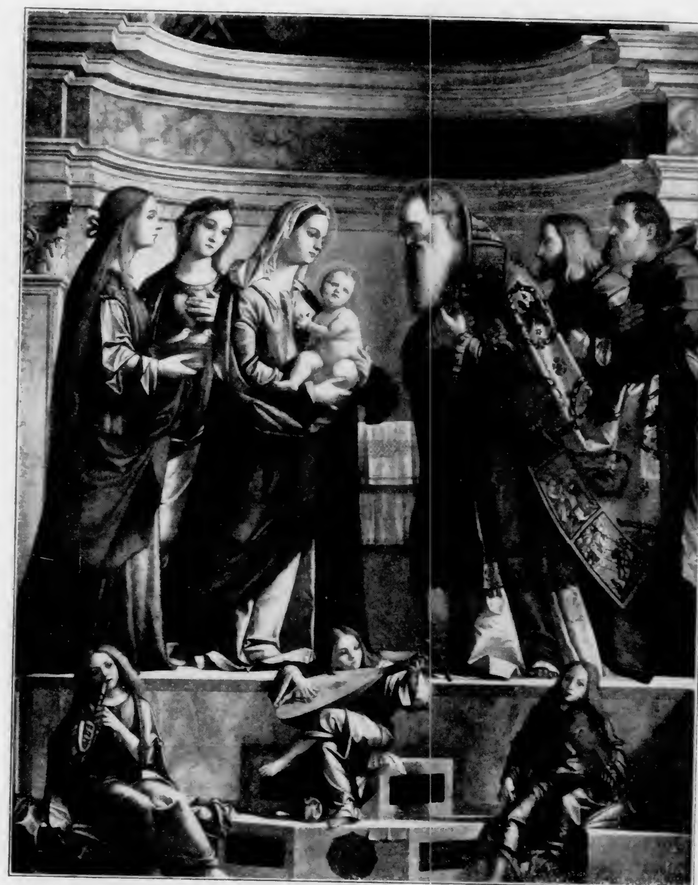


Abb. 266. Darstellung im Tempel, von Carpaccio. Venedig, Akademie.

nicht seinesgleichen hat, wo alle diese großen Venezianer außer Giorgione, Palma und Lotto mit Werken ersten Ranges uns entgegenleuchten, hängt, nicht weit von Giovanni Bellinis Madonna di S. Giobbe, Carpaccios

Darstellung im Tempel von 1510, aus derselben Kirche, sein schönstes Altarbild (Abb. 266). Er wollte dem gefeierten Giambellin so nahe wie möglich kommen und gab eine würdige, nur allzu regelrechte Komposition. Auch die Gesichter sind einförmig und ohne tieferen Ausdruck. Das Beste sind außer der Gewandmalerei die drei Musikengel, alles in dem ihm eigentümlichen weißgrauen Farbenton.

Feiner in der Erfindung und intimer im Ausdruck ist Cima da Conegliano (aus Friaul). Sein besonderes Schönheitsgefühl zeigt sich namentlich in dem Landschaftlichen, wozu er oft das Hügelland seiner Heimat verwendet, was ihm seinen Künstlernamen „Cima" eingetragen hat. Er malt zwischen 1489 und 1517, leicht erkennbar an seiner Schatten- und Lichtgebung, an der Plastik seiner Gegenstände und dem metallischen Glanz seiner manchmal sehr schönen — z. B. eines Rosa oder Lila — Lokalfarben, worin er gegen Ende auch weicher wird, ohne aber die duftigen Lasuren Giovannis zu erzielen. Sein Stoffgebiet ist nicht die Kostümszene, sondern das ruhige Heiligenbild mit hübschen zeitgeschichtlichen, genrehaften Zutaten. Dementsprechend wählt er statt des breiten das hohe Format. Gut mit vier bezeichneten Bildern ist er in Berlin vertreten; gut ist auch ein kleines Breitbild in Dresden: „Mariä Tempelgang", sowie eine „Madonna mit zwei Heiligen", mit schöner Landschaft und Staffage, die schon an Giorgione erinnert, in Wien (Nr. 150). Aber das Beste von ihm findet sich in Venedig. Eine große Konversation mit sechs Heiligen und zwei Musikengeln auf der Thronstufe, im Durchblick Landschaft mit Engelköpfen (Akademie Nr. 36), hat den Aufbau und den Charakter Giambellins. Auf einer „Geburt Christi" von 1504 (Carmine) mit assistierenden venezianischen Frauen und Kindern in zerstreuter Gruppierung überwiegt schon beinahe die Landschaft, das Ganze wird von einem Architekturbogen im Vordergrund eingerahmt. Unter den Kindern dieses Bildes kommt auch ein kleiner Tobias mit seinem Raphael vor. Derselbe Schutzengel findet sich auf einem Tobiasbilde der Akademie (Nr. 592; Abb. 267). Hier ist die Landschaft nicht mehr bloß Hintergrund, sondern selbständig. Die Figuren sind hineingestellt, einzeln für sich, sie gehen einander nichts an. Wie verträumt steht Jakobus da und sieht in sein Buch. Echt venezianisch! Ganz anders machte es der aktive Florentiner (S. 264). Bei Cima finden wir noch besonders glückliche Beispiele dieser aufgelösten Komposition. Auf einer prächtigen hohen Kirchentafel, ganz früh, 1489, und doch schon in Öl, in der Kirche Madonna dell' Orto, sehen wir unter einem ins Freie geöffneten Kuppelbau fünf Heilige stehen,

in der Mitte auf einem kleinen Postament wie eine Statue den Täufer Johannes mit erregter Gebärde, die anderen ernst und sinnend, jeder hat seine besondere Blickrichtung. Ähnlich ist das hier mitgeteilte spätere Thomasbild (Akademie Nr. 611; Abb. 268), nur einfacher und weniger feierlich, es stammt aus der Scuola der Maurer. Statuengleich und doch in malerischer Haltung stehen die Figuren vor der freien Luft. Ihre Wirkung be-



Abb. 267. Tobias mit dem Engel, von Cima da Conegliano. Venedig, Akademie.

ruht darauf, daß nach dieser Kompositionsweise von dem Betrachter jede für sich genommen wird.

Nicht so prunkvoll, wie Carpaccio ist, und nicht so zart und lieblich, wie Cima wenigstens manchmal sein kann, ist Marco Basaiti, aber dafür mannigfaltiger. Seine Heiligenbilder muten uns nicht ruhig und harmonisch an; sie haben einen strengen, düsteren Ausdruck und etwas Herbes in der Zeichnung. Es ist, als suchte der Künstler nach etwas, dessen er in der Ausführung nicht Herr werden kann. Er malt zwischen 1490 und 1521 und nähert sich gegen 1510 dem Giovanni. Er ist mit drei oder vier

Darstellung im Tempel von 1510, aus derselben Kirche, sein schönstes Altarbild (Abb. 266). Er wollte dem gefeierten Giambellin so nahe wie möglich kommen und gab eine würdige, nur allzu regelrechte Komposition. Auch die Gesichter sind einförmig und ohne tieferen Ausdruck. Das Beste sind außer der Gewandmalerei die drei Musikengel, alles in dem ihm eigentümlichen weißgrauen Farbenton.

Feiner in der Erfindung und intimer im Ausdruck ist Cima da Conegliano (aus Friaul). Sein besonderes Schönheitsgefühl zeigt sich namentlich in dem Landschaftlichen, wozu er oft das Hügelland seiner Heimat verwendet, was ihm seinen Künstlernamen „Cima" eingetragen hat. Er malt zwischen 1489 und 1517, leicht erkennbar an seiner Schatten- und Lichtgebung, an der Plastik seiner Gegenstände und dem metallischen Glanz seiner manchmal sehr schönen — z. B. eines Rosa oder Lila — Lokalfarben, worin er gegen Ende auch weicher wird, ohne aber die duftigen Lasuren Giovannis zu erzielen. Sein Stoffgebiet ist nicht die Kostümszene, sondern das ruhige Heiligenbild mit hübschen zeitgeschichtlichen, genrehaften Zutaten. Dementsprechend wählt er statt des breiten das hohe Format. Gut mit vier bezeichneten Bildern ist er in Berlin vertreten; gut ist auch ein kleines Breitbild in Dresden: „Mariä Tempelgang", sowie eine „Madonna mit zwei Heiligen", mit schöner Landschaft und Staffage, die schon an Giorgione erinnert, in Wien (Nr. 150). Aber das Beste von ihm findet sich in Venedig. Eine große Konversation mit sechs Heiligen und zwei Musikengeln auf der Thronstufe, im Durchblick Landschaft mit Engelköpfen (Akademie Nr. 36), hat den Aufbau und den Charakter Giambellins. Auf einer „Geburt Christi" von 1504 (Carmine) mit assistierenden venezianischen Frauen und Kindern in zerstreuter Gruppierung überwiegt schon beinahe die Landschaft, das Ganze wird von einem Architekturbogen im Vordergrund eingerahmt. Unter den Kindern dieses Bildes kommt auch ein kleiner Tobias mit seinem Raphael vor. Derselbe Schutzengel findet sich auf einem Tobiasbilde der Akademie (Nr. 592; Abb. 267). Hier ist die Landschaft nicht mehr bloß Hintergrund, sondern selbständig. Die Figuren sind hineingestellt, einzeln für sich, sie gehen einander nichts an. Wie verträumt steht Jakobus da und sieht in sein Buch. Echt venezianisch! Ganz anders machte es der aktive Florentiner (S. 264). Bei Cima finden wir noch besonders glückliche Beispiele dieser aufgelösten Komposition. Auf einer prächtigen hohen Kirchentafel, ganz früh, 1489, und doch schon in Öl, in der Kirche Madonna dell' Orto, sehen wir unter einem ins Freie geöffneten Kuppelbau fünf Heilige stehen,

in der Mitte auf einem kleinen Postament wie eine Statue den Täufer Johannes mit erregter Gebärde, die anderen ernst und sinnend, jeder hat seine besondere Blickrichtung. Ähnlich ist das hier mitgeteilte spätere Thomasbild (Akademie Nr. 611; Abb. 268), nur einfacher und weniger feierlich, es stammt aus der Scuola der Maurer. Statuengleich und doch in malerischer Haltung stehen die Figuren vor der freien Luft. Ihre Wirkung be-



Abb. 267. Tobias mit dem Engel, von Cima da Conegliano. Venedig, Akademie.

ruht darauf, daß nach dieser Kompositionsweise von dem Betrachter jede für sich genommen wird.

Nicht so prunkvoll, wie Carpaccio ist, und nicht so zart und lieblich, wie Cima wenigstens manchmal sein kann, ist Marco Basaiti, aber dafür mannigfaltiger. Seine Heiligenbilder muten uns nicht ruhig und harmonisch an; sie haben einen strengen, düsteren Ausdruck und etwas Herbes in der Zeichnung. Es ist, als suchte der Künstler nach etwas, dessen er in der Ausführung nicht Herr werden kann. Er malt zwischen 1490 und 1521 und nähert sich gegen 1510 dem Giovanni. Er ist mit drei oder vier

Bildern (Beweinung Christi) in Berlin gut vertreten. Für seine Stimmung sind die Landschaftshintergründe wesentlich. Seine Farbe ist tief und kräftig, mit einem harzigen Bindemittel aufgesetzt, nicht vertrieben. Darum sind auch die Umrisse hart. In seiner besten Zeit nähert er sich mehr der Art



Abb. 268. Der ungläubige Thomas, von Cima da Conegliano. Venedig, Akademie.

der jüngeren Venezianer und gibt auch, etwa unter dem Einflusse Palmas oder Lottos, den harten Umriß und den harzigen Farbenauftrag auf. Aber diese Änderung ist kein Fortschritt, sondern sie bedeutet nur den Übergang in eine neue Manier. Die Bilder seiner mittleren Zeit bezeichnen dagegen seine Höhe. Wer sich in Basaiti hineinversetzen mag, der wird den Eindruck

gewinnen, daß er fesseln kann und eine Stimmung erweckt, für die man dann auch wohl in den Einzelheiten nach einer Begründung sucht. Er ist

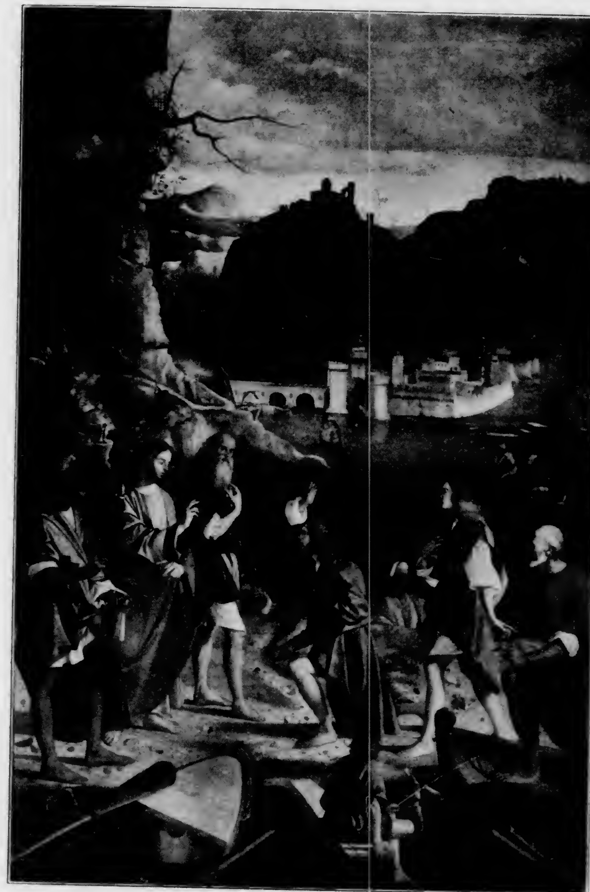


Abb. 269. Die Berufung der Söhne Zebedäi, von Basaiti. Venedig, Akademie.

selbstverständlich lange nicht so tief wie Giorgione oder Lorenzo Lotto, aber interessanter als Cima oder Carpaccio. Man traut ihm vieles zu, wie früher jene „Madonna am See“, so jetzt eine Halbfigur der Maria mit dem

Bildern (Beweinung Christi) in Berlin gut vertreten. Für seine Stimmung sind die Landschaftshintergründe wesentlich. Seine Farbe ist tief und kräftig, mit einem harzigen Bindemittel aufgesetzt, nicht vertrieben. Darum sind auch die Umrisse hart. In seiner besten Zeit nähert er sich mehr der Art



Abb. 268. Der ungläubige Thomas, von Cima da Conegliano. Venedig, Akademie.

der jüngeren Venezianer und gibt auch, etwa unter dem Einflusse Palmas oder Lottos, den harten Umriß und den harzigen Farbenauftrag auf. Aber diese Änderung ist kein Fortschritt, sondern sie bedeutet nur den Übergang in eine neue Manier. Die Bilder seiner mittleren Zeit bezeichnen dagegen seine Höhe. Wer sich in Basaiti hineinversetzen mag, der wird den Eindruck

gewinnen, daß er fesseln kann und eine Stimmung erweckt, für die man dann auch wohl in den Einzelheiten nach einer Begründung sucht. Er ist

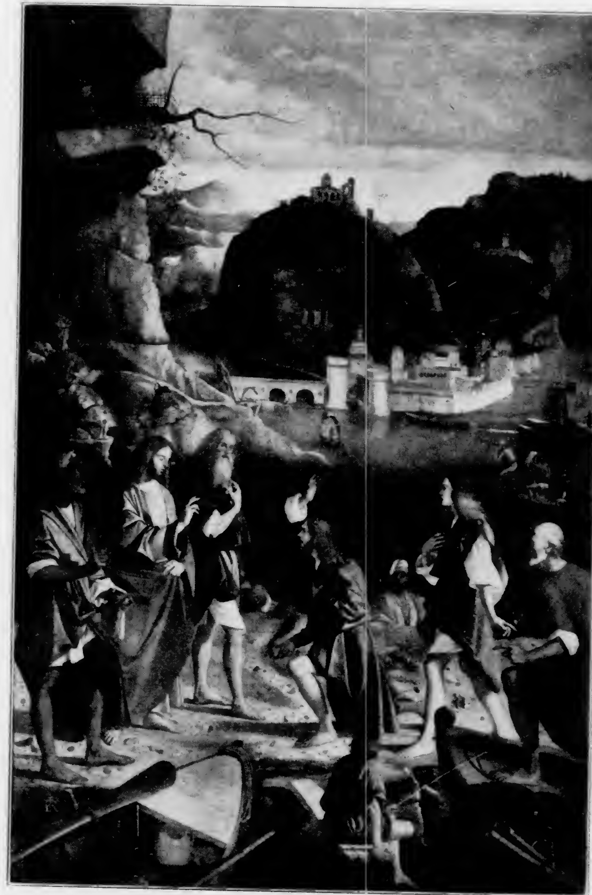


Abb. 269. Die Berufung der Söhne Zebedäi, von Basaiti. Venedig, Akademie.

selbstverständlich lange nicht so tief wie Giorgione oder Lorenzo Lotto, aber interessanter als Cima oder Carpaccio. Man traut ihm vieles zu, wie früher jene „Madonna am See“, so jetzt eine Halbfigur der Maria mit dem

kahlköpfigen schlafenden Kinde auf dem Schoße in einer eigentümlichen Landschaft mit allerlei Tieren (London Nr. 599). Die Akademie besitzt drei Hauptwerke von ihm, jedes in seiner Art einzig. *Die Berufung der Söhne Zebedäi* an einem norditalienischen Gebirgssee (Nr. 39; Abb. 269), 1510 datiert, gibt uns mit lauter venezianischen Menschen, auch in der Kleidung, worin nur Christus eine Ausnahme macht, eine Wirklichkeitsfrische, die nicht leicht wieder gefunden wird. Wie natürlich ist der Anstieg der drei: Jakobus, Johannes, Zebedäus, mit dem Jungen, der von seiner Angel weg ihnen zusieht! Die Gattung ist wieder „Landschaft mit Figuren", nur daß die Figuren hier einen Handlungsinhalt ausdrücken. Man vergleiche hiermit den Florentiner (Ghirlandajo auf dem Fresko in der Sixtina S. 270). Ergreifend ist das etwa gleichzeitige *Gethsemane* mit der winterlich unfruchtbaren Landschaft (Nr. 69; Abb. 270). Man sieht durch einen Bogen, von dem eine Lampe herabhängt, und davor stehen ernste Heilige, namentlich Dominikus mit dem in die Ferne gehenden Blick macht hier eine große Wirkung. Franz sieht in sein Buch, damit der Eindruck des hinter ihm hervorsehenden Ludwig von Toulouse nicht verloren gehe, des immer in einschmeichelnder Jugendlichkeit dargestellten Guelfenheiligen. Dieses auffallend schöne Modell benutzte der Künstler noch einmal zu einem toten Christus, der lang ausgestreckt liegt auf einer niedrigen Breittafel, mit je einem spielenden Putto am Kopfende und zu Füßen, das Ganze von einem Liebreiz, der alle Trauer vergessen macht (Nr. 108).

Wir kommen nun zu den *jüngeren Nachfolgern* Giovanni Bellinis. Unter ihnen sind uns einige verständlich und ausreichend bekannt, weil ihre ganze Entwickelung klar vor uns liegt, und ihr langes Leben ihrem künstlerischen Schaffen einen vollen Abschluß gewährte. So vor allen *Tizian*, der größte und vielseitigste, der von allen Einzelvorzügen seiner Genossen etwas in sich hat und noch etwas hinzutut, was sie alle nicht haben, nämlich dramatisches Leben! Dann *Palma*, der Maler der vielen Frauenbildnisse mit dem leuchtenden Fleisch und den goldblonden Haaren, oder *Sebastiano*, der später zu Michelangelo überging, also kein reiner Venezianer mehr blieb. Andere wieder erfahren verschiedene Einflüsse, aber die Reihenfolge dieser Einflüsse oder, was manchmal dasselbe ist, das Verhältnis solcher Maler zu einzelnen verwandten Künstlern, ist uns nicht völlig klar, während wir doch von ihnen selbst zahlreiche Bilder und auch von ihrem Lebensgange einige

Kunde haben. Zu diesen gehören der tiefe, geheimnisvolle *Lorenzo Lotto* und ein etwas Geringerer, *Girolamo Romanino*; sie erinnern oberflächlich an Palma, gehen aber keineswegs in ihm auf. Einer aber ist unter



Abb. 270. Gethsemane, von Basaiti. Venedig, Akademie.

ihnen, dem kein volles Leben gemessen war, von dem wir wenig Bilder haben, von dem wir noch weniger wissen, denn er ist in der Blüte der Jahre gestorben, den wir aber dennoch für den bedeutendsten neben Giovanni

kahlköpfigen schlafenden Kinde auf dem Schoße in einer eigentümlichen Landschaft mit allerlei Tieren (London Nr. 599). Die Akademie besitzt drei Hauptwerke von ihm, jedes in seiner Art einzig. Die Berufung der Söhne Zebedäi an einem norditalienischen Gebirgssee (Nr. 39; Abb. 269), 1510 datiert, gibt uns mit lauter venezianischen Menschen, auch in der Kleidung, worin nur Christus eine Ausnahme macht, eine Wirklichkeitsfrische, die nicht leicht wieder gefunden wird. Wie natürlich ist der Anstieg der drei: Jakobus, Johannes, Zebedäus, mit dem Jungen, der von seiner Angel weg ihnen zusieht! Die Gattung ist wieder „Landschaft mit Figuren", nur daß die Figuren hier einen Handlungsinhalt ausdrücken. Man vergleiche hiermit den Florentiner (Ghirlandajo auf dem Fresko in der Sixtina S. 270). Ergreifend ist das etwa gleichzeitige Gethsemane mit der winterlich unfruchtbaren Landschaft (Nr. 69; Abb. 270). Man sieht durch einen Bogen, von dem eine Lampe herabhängt, und davor stehen ernste Heilige, namentlich Dominikus mit dem in die Ferne gehenden Blick macht hier eine große Wirkung. Franz sieht in sein Buch, damit der Eindruck des hinter ihm hervorsehenden Ludwig von Toulouse nicht verloren gehe, des immer in einschmeichelnder Jugendlichkeit dargestellten Guelfenheiligen. Dieses auffallend schöne Modell benutzte der Künstler noch einmal zu einem toten Christus, der lang ausgestreckt liegt auf einer niedrigen Breittafel, mit je einem spielenden Putto am Kopfende und zu Füßen, das Ganze von einem Liebreiz, der alle Trauer vergessen macht (Nr. 108).

Wir kommen nun zu den jüngeren Nachfolgern Giovanni Bellinis. Unter ihnen sind uns einige verständlich und ausreichend bekannt, weil ihre ganze Entwickelung klar vor uns liegt, und ihr langes Leben ihrem künstlerischen Schaffen einen vollen Abschluß gewährte. So vor allen Tizian, der größte und vielseitigste, der von allen Einzelvorzügen seiner Genossen etwas in sich hat und noch etwas hinzutut, was sie alle nicht haben, nämlich dramatisches Leben! Dann Palma, der Maler der vielen Frauenbildnisse mit dem leuchtenden Fleisch und den goldblonden Haaren, oder Sebastiano, der später zu Michelangelo überging, also kein reiner Venezianer mehr blieb. Andere wieder erfahren verschiedene Einflüsse, aber die Reihenfolge dieser Einflüsse oder, was manchmal dasselbe ist, das Verhältnis solcher Maler zu einzelnen verwandten Künstlern, ist uns nicht völlig klar, während wir doch von ihnen selbst zahlreiche Bilder und auch von ihrem Lebensgange einige

Kunde haben. Zu diesen gehören der tiefe, geheimnisvolle Lorenzo Lotto und ein etwas Geringerer, Girolamo Romanino; sie erinnern oberflächlich an Palma, gehen aber keineswegs in ihm auf. Einer aber ist unter



Abb. 270. Gethsemane, von Basaiti. Venedig, Akademie.

ihnen, dem kein volles Leben gemessen war, von dem wir wenig Bilder haben, von dem wir noch weniger wissen, denn er ist in der Blüte der Jahre gestorben, den wir aber dennoch für den bedeutendsten neben Giovanni

Bellini und Tizian halten müssen, weil auf sein früh verschwundenes Talent viele für die Venezianer charakteristische Eigenschaften zurückgehen, und das ist Giorgione.

Giorgiones Bild wiederherzustellen, soweit das mit den heute vorhandenen Mitteln noch möglich ist, wäre die schönste Aufgabe innerhalb der ganzen venezianischen Kunstgeschichte. Aber auch die schwerste! Denn es bedarf dazu des Sammelns und Sichtens vieler Züge, die sich bei anderen Malern finden und die auf ihn zurückzugehen scheinen, einer Rechnung, die mit manchen Störungen zu kämpfen hat und bei aller Sorgfalt doch nicht sicher sein wird, Fehler zu vermeiden. Sollte sie dann auch für den Künstler selbst kein volles und in allen Teilen gesichertes Ergebnis haben, so wird die Bemühung doch dazu führen, daß wir seine Mitstrebenden besser verstehen. Das Problem liegt hier ähnlich wie bei Verrocchio, dessen mutmaßlicher Bedeutung innerhalb der florentinischen Malerei wir früher weiter nachgehen mußten, als es die klare Überlieferung mit Sicherheit zu tun gestattete. Wir werden nun zur Schilderung Giorgiones seine Mitstrebenden und seine Nachfolger, soweit es zweckmäßig ist, mit heranziehen müssen, um, was dann noch über jeden einzelnen besonders zu sagen ist, am Schlusse nachzuholen.

Giorgione, um 1477 geboren, ist etwa so alt wie sein Mitschüler Tizian oder wie Lorenzo Lotto, wenige Jahre älter als Palma, der aus Bergamo stammt. Romanino aus Brescia, der noch oft an ihn erinnert, ist schon fast zehn Jahre jünger. Am populärsten von allen ist nächst Tizian Palma. Er ist am leichtesten verständlich, denn er ist am wenigsten tief, und mehr als die Hälfte seiner (im ganzen über fünfzig) Bilder ist außerhalb Italiens zu finden; allein schon in Dresden kann man ihn fast vollständig kennen lernen. Seine meist weiblichen Köpfe sind berückend schön, fast schöner aber noch die Kleider, weniger ausdrucksvoll die Gestalten, am unbedeutendsten die Hände, in die doch mancher große Seelenmaler soviel zu legen wußte, entzückend endlich ist die Landschaft und eine über das Ganze ausgegossene heitere, aber nicht lebhafte Stimmung. Weil diese Palmastimmung etwas sich leicht dem Beschauer mitteilendes ist, und weil die edelsteinartig leuchtende Farbe manches seiner Bilder, sowie der Typus seiner Frauenköpfe etwas sehr charakteristisches haben, so hat man lange in ihm einen maßgebenden, für andere, selbst für Tizian oder Giorgione einflußreichen Maler zu sehen geglaubt. In Wirklichkeit war er mehr eine empfangende Natur, die etwas einseitig, aber ausdrucksvoll wiedergab. Das anmutige Spiel dieses schönen Lebens muß anderwärts seine Quelle haben. Lorenzo Lotto ist außerhalb Italiens, wo seine meisten Bilder (über sechzig) sind, nicht so leicht zu begreifen. Er ist bedeutend vielseitiger als Palma, erfaßt auch den Körper und die männliche Erscheinung mit Meisterschaft und gibt seinen Gesichtern mannigfachen, tiefen geistigen Ausdruck. Man könnte, im Vergleiche mit Palma, vielmehr ihn für den Gebenden, für den Urheber wenigstens eines Teiles dieses venezianischen Zaubers halten. Eine kräftigere Natur ist er jedenfalls. Schon eine Galerie, wie die Berliner, genügt, um das erkennen zu lassen. Aber Lottos künstlerische Entwickelung ist dunkel. Seine Vielseitigkeit kann auch in der Fähigkeit großer Anempfindung ihren Grund haben, und der geistige Urheber bleibt zu suchen. Daß Tizian eine solche eigene geistige Kraft ist, wird aus seinem langen Leben ohne weiteres klar. Er ist beinahe hundert Jahre alt geworden und hat bis in sein hohes Alter mit ungebrochener Kraft geschaffen. Er ist der vielseitigste von allen Venezianern, hat neue und immer neue Wege eingeschlagen, als die Genossen aus der Werkstatt Bellinis längst tot waren, ist also ein selbständiger Mann, ein Genie. Aber auch solche nehmen Einflüsse an; diese müssen nur zur rechten Zeit kommen. Warum sollte auch nicht Tizian ganz früh von Giorgione gelernt haben, wie es doch der Kunsthistoriker der Venezianer, Lodovico Dolce, in seinem Dialog Aretino (1557) und eine namenlose Biographie Tizians von 1622 aus dem Besitze der Familie behaupten?

Von Giorgione meldet uns die Überlieferung wenig, aber dies Wenige macht den Eindruck, daß die jedesmal Überliefernden von dem Werte ihrer Mitteilung eine hohe Vorstellung hatten, daß es sich um einen sehr beachtenswerten Mann handelte, über den man leider nicht mehr zu erzählen wußte. Der „große Georg“ war das Kind eines Landmädchens aus der Umgegend von Castelfranco und eines Vaters von adeligem Geschlecht. Das ist alles, was man von ihm persönlich wußte. Alles andere knüpft sich an seine Künstlerlaufbahn und an Nebenumstände. In Castelfranco lebte ein vornehmer Kriegsmann, der ein Lehen trug von Caterina Cornaro, der einstigen Königin von Cypern, die einige Stunden weiter nordwärts nach den Bergen zu als Witwe damals Hof hielt. Dem Alten starb in der Blüte der Jahre sein herrlicher Sohn, und zum Andenken an ihn baute er an die Hauptkirche der Stadt eine Kapelle, und für diese bestellte er bei Giorgione die Altartafel, welche ihren Platz nie gewechselt hat: eine sinnend niederblickende Madonna in einfacher Haltung auf einem sehr hohen

Throne mit reichgemusterten Teppichen (Abb. 271). Unten, links von uns, steht gewappnet ein schöner Jüngling, der heilige Liberale, der Schutzpatron der Kirche und zugleich die künstlerische Erinnerung an den Verstorbenen (Abb. 272). Auf der anderen Seite steht der heilige Franziskus; hinten sieht man stimmungsvolle Landschaft, an Castelfranco erinnernd. Oben, um die Gestalt der Madonna und auf der Landschaft, liegt noch warmes, goldiges Licht; unten am Thron, in der Kapelle, stehen die Männer schon in dämmerigem Halbdunkel. — Der junge Matteo war erst 1504 gestorben. Als dies einfache, ergreifende Bild in Bestellung gegeben wurde, war Giorgione mindestens 27 Jahre alt, und er lebte überhaupt nur noch sechs Jahre, bis 1510. Das Ansehen, das er als Schüler Bellinis neben Tizian genoß, hatte er sich also schon damals erworben. Das Bild zeigt einen fertigen Künstler. So ehrenvoll ihm der Auftrag des vornehmsten Mannes seiner Heimat sein mochte, er bekam ihn doch, weil er ihn verdiente und in Venedig als ein Maler von Ruf galt, mochte er nun damals noch in Bellinis Werkstatt arbeiten oder nicht. Der junge Meister führte einen Geschlechtsnamen (Barbarelli) trotz seiner diskreten Herkunft. Eine solche war damals in fürstlichen Familien nicht anstößig; warum hätte es unter einfachen Adeligen anders sein sollen? Er hätte die Erscheinung dieser vornehmen Gesellschaft schwerlich so getreu wiedergeben können, wenn er nicht auch an ihrem äußeren Leben, so oft er sich in seiner Heimat aufhielt, Anteil gehabt hätte. Die Königin Caterina saß ihm zum Bildnis. Ihr Vetter Bembo hat in einem äußerst anmutigen Buche, den „Leuten von Asolo“ (1505), das Leben an



Abb. 271. Thronende Madonna, von Giorgione. Castelfranco.

dem kleinen Hofe hübsch geschildert, wo sich die Damen mit den Herren geistig unterhielten, Kanzonen dichteten und musizierten, während in Venedig die Frauen, wie wir aus Palmas Bildern sehen, hauptsächlich an ihr schönes Haar und an ihre kostbaren Kleider zu denken pflegten. Giorgiones „Konzert“ (Palast Pitti) gibt eine etwas verklärte Auffassung derjenigen Kunst, welche neben hübschen Versen das Leben jener Tage verschönte. Und ein weltlicher Vers von seiner Hand, so heißt es, hätte vor Zeiten noch auf der Rückseite des ernsten Altarbildes von Castelfranco gestanden, wovon soviel erhalten war: „Komm, Cäcilie, komm und eile; ich verweile, dein Georg . . .“, und diese Cäcilie wäre keine andere gewesen als jene hohe Madonna selbst. Wieviel nun auch Sage ist, und wieviel Geschichte, jedenfalls denken wir uns gern den schönen jungen Giorgione (denn gewiß war er stattlich von Figur!) mit dem tiefen, schwermütigen Ausdrucke seiner jugendlichen Männerköpfe, mit Laute und Degen in vornehmer Tracht, inmitten der Kreise, die wohl keiner so poetisch verewigt hat wie er. Und wenn man seine persönliche Anmut ersetzen ließ, was ihm an Rang vielleicht zu einer Stellung gegenüber einem Teile dieser Gesellschaft fehlte, so brachte er von Venedig aus den Ruf eines angesehenen Künstlers hinzu, auf den die kleine Vaterstadt stolz sein konnte. Und sie war es auch sicherlich. Denn wenn auch anfangs in der künstlerischen Welt die Neider seines raschen Erfolges über die verhältnismäßig kleinen Bilder spotteten, mit ihren wenigen Gegenständen und den halben Figuren, die eigentlich nichts taten, als daß sie in reizender Landschaft oder vor einem tieffarbigen Teppich saßen oder ruhten und sich ansehen ließen: fünfzig Jahre nach seinem Tode war alles voll von solchen Bildern, die



Abb. 272. Der h. Liberale. Aus dem Altarbilde des Giorgione in Castelfranco.

Throne mit reichgemusterten Teppichen (Abb. 271). Unten, links von uns, steht gewappnet ein schöner Jüngling, der heilige Liberale, der Schutzpatron der Kirche und zugleich die künstlerische Erinnerung an den Verstorbenen (Abb. 272). Auf der anderen Seite steht der heilige Franziskus; hinten sieht man stimmungsvolle Landschaft, an Castelfranco erinnernd. Oben, um die Gestalt der Madonna und auf der Landschaft, liegt noch warmes, goldiges Licht; unten am Thron, in der Kapelle, stehen die Männer schon in dämmerigem Halbdunkel. — Der junge Matteo war erst 1504 gestorben. Als dies einfache, ergreifende Bild in Bestellung gegeben wurde, war Giorgione mindestens 27 Jahre alt, und er lebte überhaupt nur noch sechs Jahre, bis 1510. Das Ansehen, das er als Schüler Bellinis neben Tizian genoß, hatte er sich also schon damals erworben. Das Bild zeigt einen fertigen Künstler. So ehrenvoll ihm der Auftrag des vornehmsten Mannes seiner Heimat sein mochte, er bekam ihn doch, weil er ihn verdiente und in Venedig als ein Maler von Ruf galt, mochte er nun damals noch in Bellinis Werkstatt arbeiten oder nicht. Der junge Meister führte einen Geschlechtsnamen (Barbarelli) trotz seiner diskreten Herkunft. Eine solche war damals in fürstlichen Familien nicht anstößig; warum hätte es unter einfachen Adeligen anders sein sollen? Er hätte die Erscheinung dieser vornehmen Gesellschaft schwerlich so getreu wiedergeben können, wenn er nicht auch an ihrem äußeren Leben, so oft er sich in seiner Heimat aufhielt, Anteil gehabt hätte. Die Königin Caterina saß ihm zum Bildnis. Ihr Vetter Bembo hat in einem äußerst anmutigen Buche, den „Leuten von Asolo“ (1505), das Leben an



Abb. 271. Thronende Madonna, von Giorgione. Castelfranco.

dem kleinen Hofe hübsch geschildert, wo sich die Damen mit den Herren geistig unterhielten, Kanzonen dichteten und musizierten, während in Venedig die Frauen, wie wir aus Palmas Bildern sehen, hauptsächlich an ihr schönes Haar und an ihre kostbaren Kleider zu denken pflegten. Giorgiones „Konzert“ (Palast Pitti) gibt eine etwas verklärte Auffassung derjenigen Kunst, welche neben hübschen Versen das Leben jener Tage verschönte. Und ein weltlicher Vers von seiner Hand, so heißt es, hätte vor Zeiten noch auf der Rückseite des ernsten Altarbildes von Castelfranco gestanden, wovon soviel erhalten war: „Komm, Cäcilie, komm und eile; ich verweile, dein Georg . . .“, und diese Cäcilie wäre keine andere gewesen als jene hohe Madonna selbst. Wieviel nun auch Sage ist, und wieviel Geschichte, jedenfalls denken wir uns gern den schönen jungen Giorgione (denn gewiß war er stattlich von Figur!) mit dem tiefen, schwermütigen Ausdrucke seiner jugendlichen Männerköpfe, mit Laute und Degen in vornehmer Tracht, inmitten der Kreise, die wohl keiner so poetisch verewigt hat wie er. Und wenn man seine persönliche Anmut ersetzen ließ, was ihm an Rang vielleicht zu einer Stellung gegenüber einem Teile dieser Gesellschaft fehlte, so brachte er von Venedig aus den Ruf eines angesehenen Künstlers hinzu, auf den die kleine Vaterstadt stolz sein konnte. Und sie war es auch sicherlich. Denn wenn auch anfangs in der künstlerischen Welt die Neider seines raschen Erfolges über die verhältnismäßig kleinen Bilder spotteten, mit ihren wenigen Gegenständen und den halben Figuren, die eigentlich nichts taten, als daß sie in reizender Landschaft oder vor einem tieffarbigen Teppich saßen oder ruhten und sich ansehen ließen: fünfzig Jahre nach seinem Tode war alles voll von solchen Bildern, die



Abb. 272. Der h. Liberale. Aus dem Altarbilde des Giorgione in Castelfranco.

in der Weise Tizians oder Palmas gemalt und auf den Namen des berühmten Giorgione getauft wurden. Und weiterhin im 17. und 18. Jahrhundert sollte jedes spätvenezianische Bild dieser Art ein „Giorgione" sein. Auch hatte der berühmteste Bürger von Castelfranco über hundert Jahre nach seinem Tode ein Denkmal bekommen, da wo sein schönstes Bild sich befindet, in der Kirche des heiligen Liberale. Dorthin wurden 1638 seine Gebeine übertragen.*) Seine Werke aber, die seinen Ruhm schufen und so vielen Fälschungen ein vorübergehendes Ansehen verschaffen mußten, sind fast alle untergegangen. Zerstört worden durch die Salzluft der Lagunen sind vor allem die vielen Malereien in Öl und in Fresko, mit denen Giorgione die Außenwände von Palästen und öffentlichen Gebäuden schmückte. An einem, dem Fondaco dei Tedeschi, arbeitete Tizian mit ihm und, wie es scheint, unter ihm, woraus nicht notwendig folgt, daß Giorgione älter war. Aber auch Staffeleibilder haben sich nur wenige erhalten, im günstigsten Falle nicht ein Dutzend, auch wenn man solche dazu rechnet, die nicht sicher beglaubigt sind.

Äußerlich bezeugt sind nächst der Altartafel in Castelfranco zwei Bilder im Palazzo Giovanelli und in Wien, um 1530 sah sie Marcantonio Michiel in Venedig, ebenso die schlafende Venus in Dresden (Abb. 273), an der Tizian einen jetzt beseitigten Cupido gemalt und die Landschaft vollendet habe, wahrscheinlich also nach des Freundes Tode. Die Landschaft stimmt in der Tat mit der auf Tizians „Noli me tangere" in London überein. Früher galt das ganze Bild als Tizianisch. Seit Morellis Entdeckung sagt sich jeder, der Tizians vergleichbare Frauengestalten bis um 1530 kennt, daß diese Venus nicht von ihm sein kann. Und nun wissen wir, daß die edelste Erscheinung einer Ignuda, die jemals gemalt worden ist, Giorgione zum Urheber hat, dessen Ruhm schon dieses eine Werk unvergänglich machen müßte.

Es verdient bemerkt zu werden, daß lange vor Vasari und fast noch bei Lebzeiten Giorgiones sein Altersgenosse, der Graf Castiglione, in seinem Cortegiano den „Georgio da Castelfranco" neben Lionardo, Mantegna, Raffael

*) Unmöglich, sagt man jetzt, wenn er wirklich an der Pest starb. Außerdem werde der Geschlechtsname erst bei Ridolfi 1648 erwähnt, das Mädchen von Vedellago erst 1697. Wir kennen diese kritischen Rezepte ja auch, geben aber dennoch das „Märchen" nicht auf; es gehört mit zu dem bißchen Stimmung, das man sich mit Mühe für Giorgione gewonnen hat. Joannes dictus Zorzonus aus Vedellago als Bürger in Castelfranco um 1460 in einer Urkunde — vermeintlich Giorgiones Vater — beweist garnichts. Zorzone ist eine Erweiterung aus Georg, und wieviele große George mag es damals in einer einzigen Stadt gegeben haben!



Abb. 273. Die schlafende Venus, von Giorgione. Dresden.

und Michelangelo als Meister eines besonderen und „vollkommensten" Stils nennt. Er war aus Oberitalien (Mantua) und hatte, gerade ehe er das schrieb, zwölf Jahre lang am Hofe von Urbino unter Raffaels Landesherrn (S. 333) gelebt. Das ist also das Zeugnis eines Kenners aus dem berufensten Kreise. Die Gegenrichtung, welche allmählich Giorgiones Andenken in den Hintergrund drängte, darf man vielleicht bei den Freunden des aufstrebenden Tizian suchen.

Vasari hatte für die venezianische Schule kein auf natürlicher Anempfindung beruhendes Verständnis. Für ihn, den Schüler Michelangelos, waren die Form und die Zeichnung, die bei den Florentinern im Vordergrunde standen, die Hauptsache. Den Wandmalereien Giorgiones in Venedig, die er noch erhalten sah, konnte er erst recht keinen Geschmack abgewinnen. Aber er stellt dennoch Giorgione über Giovanni Bellini und die anderen Venezianer und in eine Reihe mit den großen Meistern der toskanisch-römischen Malerei. Nur möchte er den weichen Duft seiner Farbe, das Sfumato, auf den Einfluß Lionardos, der sich 1500 in Venedig aufhielt, zurückführen. Weiterhin aber sucht er die Eigenschaft späterer Venezianer, die ihre mangelhafte Zeichnung hinter der Farbe verstecken, schon bei Giorgione, und das ist verkehrt. Denn sobald in der Malerei die Farbe selbständig

in der Weise Tizians oder Palmas gemalt und auf den Namen des berühmten Giorgione getauft wurden. Und weiterhin im 17. und 18. Jahrhundert sollte jedes spätvenezianische Bild dieser Art ein „Giorgione" sein. Auch hatte der berühmteste Bürger von Castelfranco über hundert Jahre nach seinem Tode ein Denkmal bekommen, da wo sein schönstes Bild sich befindet, in der Kirche des heiligen Liberale. Dorthin wurden 1638 seine Gebeine übertragen.*) Seine Werke aber, die seinen Ruhm schufen und so vielen Fälschungen ein vorübergehendes Ansehen verschaffen mußten, sind fast alle untergegangen. Zerstört worden durch die Salzluft der Lagunen sind vor allem die vielen Malereien in Öl und in Fresko, mit denen Giorgione die Außenwände von Palästen und öffentlichen Gebäuden schmückte. An einem, dem Fondaco dei Tedeschi, arbeitete Tizian mit ihm und, wie es scheint, unter ihm, woraus nicht notwendig folgt, daß Giorgione älter war. Aber auch Staffeleibilder haben sich nur wenige erhalten, im günstigsten Falle nicht ein Dutzend, auch wenn man solche dazu rechnet, die nicht sicher beglaubigt sind.

Äußerlich bezeugt sind nächst der Altartafel in Castelfranco zwei Bilder im Palazzo Giovanelli und in Wien, um 1530 sah sie Marcantonio Michiel in Venedig, ebenso die schlafende Venus in Dresden (Abb. 273), an der Tizian einen jetzt beseitigten Cupido gemalt und die Landschaft vollendet habe, wahrscheinlich also nach des Freundes Tode. Die Landschaft stimmt in der Tat mit der auf Tizians „Noli me tangere" in London überein. Früher galt das ganze Bild als Tizianisch. Seit Morellis Entdeckung sagt sich jeder, der Tizians vergleichbare Frauengestalten bis um 1530 kennt, daß diese Venus nicht von ihm sein kann. Und nun wissen wir, daß die edelste Erscheinung einer Ignuda, die jemals gemalt worden ist, Giorgione zum Urheber hat, dessen Ruhm schon dieses eine Werk unvergänglich machen müßte.

Es verdient bemerkt zu werden, daß lange vor Vasari und fast noch bei Lebzeiten Giorgiones sein Altersgenosse, der Graf Castiglione, in seinem Cortegiano den „Georgio da Castelfranco" neben Lionardo, Mantegna, Raffael

*) Unmöglich, sagt man jetzt, wenn er wirklich an der Pest starb. Außerdem werde der Geschlechtsname erst bei Ridolfi 1648 erwähnt, das Mädchen von Vedellago erst 1697. Wir kennen diese kritischen Rezepte ja auch, geben aber dennoch das „Märchen" nicht auf; es gehört mit zu dem bißchen Stimmung, das man sich mit Mühe für Giorgione gewonnen hat. Joannes dictus Zorzonus aus Vedellago als Bürger in Castelfranco um 1460 in einer Urkunde — vermeintlich Giorgiones Vater — beweist garnichts. Zorzone ist eine Erweiterung aus Georg, und wieviele große George mag es damals in einer einzigen Stadt gegeben haben!



Abb. 273. Die schlafende Venus, von Giorgione. Dresden.

und Michelangelo als Meister eines besonderen und „vollkommensten" Stils nennt. Er war aus Oberitalien (Mantua) und hatte, gerade ehe er das schrieb, zwölf Jahre lang am Hofe von Urbino unter Raffaels Landesherrn (S. 333) gelebt. Das ist also das Zeugnis eines Kenners aus dem berufensten Kreise. Die Gegenrichtung, welche allmählich Giorgiones Andenken in den Hintergrund drängte, darf man vielleicht bei den Freunden des aufstrebenden Tizian suchen.

Vasari hatte für die venezianische Schule kein auf natürlicher Anempfindung beruhendes Verständnis. Für ihn, den Schüler Michelangelos, waren die Form und die Zeichnung, die bei den Florentinern im Vordergrunde standen, die Hauptsache. Den Wandmalereien Giorgiones in Venedig, die er noch erhalten sah, konnte er erst recht keinen Geschmack abgewinnen. Aber er stellt dennoch Giorgione über Giovanni Bellini und die anderen Venezianer und in eine Reihe mit den großen Meistern der toskanisch-römischen Malerei. Nur möchte er den weichen Duft seiner Farbe, das Sfumato, auf den Einfluß Lionardos, der sich 1500 in Venedig aufhielt, zurückführen. Weiterhin aber sucht er die Eigenschaft späterer Venezianer, die ihre mangelhafte Zeichnung hinter der Farbe verstecken, schon bei Giorgione, und das ist verkehrt. Denn sobald in der Malerei die Farbe selbständig

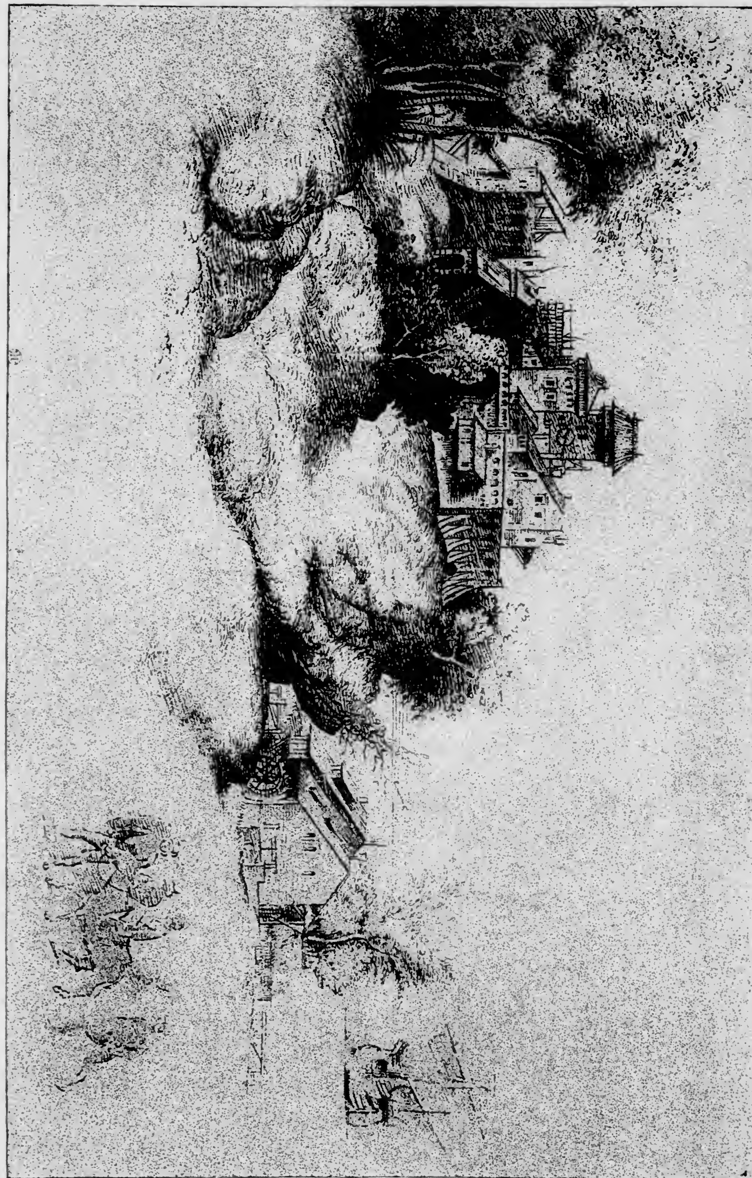


Abb. 274. Landschaftsstudie. Handzeichnung von Giorgione. Louvre.

wirken und auch der Lufton ausgedrückt werden soll, muß allerdings der Kontur, die Linie als Grenze der Formen, an Strenge einbüßen, und diese höhere Ausbildung des Kolorits ist recht eigentlich das Prinzip von Giorgiones Kunst. Aber damit ist die Zeichnung nicht aufgegeben, sie ist nur in die Farbe übersetzt. Im Gegenteil, wo die Zeichnung sich nicht klar und bestimmt aus der Farbe ergibt, sondern in sie gleichsam verblasen erscheint, da haben wir sicher keinen echten Giorgione vor uns, sondern einen schwächeren



Abb. 275. Das Martyrium. Handzeichnung von Giorgione. Chatsworth.

Nachfolger oder einen Nachahmer, einen Spottvogel, hinter dessen Ton sich ein Unbekannter versteckt hält. Sichere Wegweiser sind hier die äußerst seltenen echten Handzeichnungen Giorgiones, z. B. aus seiner Jugend eine Landschaft im Charakter der Gegend von Castelfranco mit sehr sorgfältig gezeichneter Architektur und etwas Staffage (Louvre Nr. 2193; Abb. 274), und aus späterer Zeit eine Figurenszene, das Martyrium in Chatsworth (Abb. 275). Hier hat jeder Strich seine Bedeutung, und in der skizzenhaften



Abb. 274. Landschaftsstudie. Handzeichnung von Giorgione. Louvre.

wirken und auch der Luftton ausgedrückt werden soll, muß allerdings der Kontur, die Linie als Grenze der Formen, an Strenge einbüßen, und diese höhere Ausbildung des Kolorits ist recht eigentlich das Prinzip von Giorgiones Kunst. Aber damit ist die Zeichnung nicht aufgegeben, sie ist nur in die Farbe übersetzt. Im Gegenteil, wo die Zeichnung sich nicht klar und bestimmt aus der Farbe ergibt, sondern in sie gleichsam verblasen erscheint, da haben wir sicher keinen echten Giorgione vor uns, sondern einen schwächeren



Abb. 275. Das Martyrium. Handzeichnung von Giorgione. Chatsworth.

Nachfolger oder einen Nachahmer, einen Spottvogel, hinter dessen Ton sich ein Unbekannter versteckt hält. Sichere Wegweiser sind hier die äußerst seltenen echten Handzeichnungen Giorgiones, z. B. aus seiner Jugend eine Landschaft im Charakter der Gegend von Castelfranco mit sehr sorgfältig gezeichneter Architektur und etwas Staffage (Louvre Nr. 2193; Abb. 274), und aus späterer Zeit eine Figurenszene, das Martyrium in Chatsworth (Abb. 275). Hier hat jeder Strich seine Bedeutung, und in der skizzenhaften

Ausführung ist die volle Bestimmtheit eines klaren Ausdrucks erreicht. Vergleicht man mit jener Landschaft eine andere, ähnliche, ebenfalls dem Giorgione zugeschriebene, auf der zwei Hirten in einem Waldgebüsch sitzen (Louvre Nr. 1959), so fällt in dieser das Unbestimmte, Allgemeine, Verblasene in der Wiedergabe der Naturformen auf, und vor allem das wenig Kraftvolle der Figuren. Nun gab es damals zwei Kupferstecher des Namens Campagnola, Giulio, dem man jetzt die ebenerwähnte Federzeichnung zuteilt, und seinen Neffen Domenico. Dieser erinnert in dem Typenvorrat seiner zahlreichen Handzeichnungen und Stiche vielfach an Tizian sowohl wie an Giorgione, und da er noch dazu bis 1511 in Padua mit Tizian unter Giorgiones Einfluß als Maler tätig gewesen ist, so ist man jetzt geneigt, in ihm den Urheber verschiedener Gemälde zu suchen, die zunächst unter Giorgiones Namen bekannt geworden sind. Dahin gehört vor allem das „Ländliche Konzert" im Louvre, dessen Linien und Formen für Giorgione viel zu unbestimmt sind, die beiden nackten Frauen zu fett. Den Gegensatz dazu bilden die Venus in Dresden und die schlanke, schmale Judith auf einem einzelnen Altarflügel in Petersburg (mit wunderbar zart gemaltem Fleisch und wie gehauchten Lichtern). Aber Wohllaut und Stimmung genug geht noch aus dem Ganzen des Louvrebildes auf uns über, und für unsere Vorstellung von Giorgione werden solche Nachklänge nicht mehr zu entbehren sein. Manche wollen darin ein Jugendwerk des Sebastiano del Piombo finden. Sodann die „Ehebrecherin vor Christus" in der Galerie von Glasgow, etwa auch „zwei musizierende Männer" (daselbst Nr. 99) und ein „lockiger junger Mann" mit einer Flöte (Hamptoncourt Nr. 101). — Ein anderer solcher Nachahmer ist Palma Vecchios Landsmann Busi aus Bergamo, der seit 1510 bald diesem, bald Giorgione oder Lorenzo Lotto nachgeht, und wenn er sich bezeichnet, dies mit seinem Künstlernamen Cariani und zwar gewöhnlich in lateinischer Sprachform tut. Seine sicheren Bilder (es sind über vierzig, die meisten in Bergamo und Mailand) stehen, an wirklichen Originalen gemessen, nicht hoch, und ein sorgfältiger Beobachter sieht daran bald, daß er einer abgeleiteten Erscheinung gegenüber steht, einer Art von Kopie, die aber von den Reizen ihres Urbildes noch manches bewahrt hat. Als Ganzes, im Gegenstand und auch in der Form, sind sie geeignet, von der Gattung, die Giorgione geschaffen hat, eine deutliche Vorstellung zu geben, in allen Einzelheiten aber sind sie viel zu schlecht für ihn. Ohne uns mit bekannten und sicher dem Cariani gehörenden Werken aufzuhalten, werfen wir einen Blick auf ein ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschriebenes



Abb. 276. Die Frau mit dem Hunde, von Cariani. Berlin.

kleines Breitbild (Berlin Nr. 185), weil es wie wenige einen Eindruck von dem Charakter dieser „falschen Giorgiones" gibt. Eine Frau in rotem Mantel und mit weißem Kopftuch, neben ihrem weißen Schoßhündchen behaglich hingestreckt, sieht uns an; hinter ihr tut sich eine weite, schöne, waldreiche Hügellandschaft auf, mit Kriegern als Staffage und einer brennenden Stadt (Abb. 276). Dies Bild stellt die eine der zwei von Giorgione mit Vorliebe gepflegten, man kann sogar sagen: mitbegründeten Gattungen dar.

Denn abgesehen von dem Kirchenbilde in der herkömmlichen äußeren Form, wie wir es in der Altartafel von Castelfranco kennen lernten, lassen sich seine Werke entweder als „Landschaften mit Figuren" oder als „Halbfigurenbilder" bezeichnen. Bei der ersten Gattung weiß man nicht, ob die Landschaft oder das Figürliche die Hauptsache ist. Als bloße Staffage sind die Figuren zu bedeutend, aber um für sich etwas zu gelten, treten sie doch wieder nicht genug hervor. Sie sind die Träger einer ernsten, aber gleichmütigen, nicht bewegten Seelenstimmung, und die Landschaft paßt dazu; sie ist manchmal so deutlich auf diesen Ton gestimmt, daß man sie darum

Ausführung ist die volle Bestimmtheit eines klaren Ausdrucks erreicht. Vergleicht man mit jener Landschaft eine andere, ähnliche, ebenfalls dem Giorgione zugeschriebene, auf der zwei Hirten in einem Waldgebüsch sitzen (Louvre Nr. 1959), so fällt in dieser das Unbestimmte, Allgemeine, Verblasene in der Wiedergabe der Naturformen auf, und vor allem das wenig Kraftvolle der Figuren. Nun gab es damals zwei Kupferstecher des Namens Campagnola, Giulio, dem man jetzt die ebenerwähnte Federzeichnung zuteilt, und seinen Neffen Domenico. Dieser erinnert in dem Typenvorrat seiner zahlreichen Handzeichnungen und Stiche vielfach an Tizian sowohl wie an Giorgione, und da er noch dazu bis 1511 in Padua mit Tizian unter Giorgiones Einfluß als Maler tätig gewesen ist, so ist man jetzt geneigt, in ihm den Urheber verschiedener Gemälde zu suchen, die zunächst unter Giorgiones Namen bekannt geworden sind. Dahin gehört vor allem das „Ländliche Konzert" im Louvre, dessen Linien und Formen für Giorgione viel zu unbestimmt sind, die beiden nackten Frauen zu fett. Den Gegensatz dazu bilden die Venus in Dresden und die schlanke, schmale Judith auf einem einzelnen Altarflügel in Petersburg (mit wunderbar zart gemaltem Fleisch und wie gehauchten Lichtern). Aber Wohllaut und Stimmung genug geht noch aus dem Ganzen des Louvrebildes auf uns über, und für unsere Vorstellung von Giorgione werden solche Nachklänge nicht mehr zu entbehren sein. Manche wollen darin ein Jugendwerk des Sebastiano del Piombo finden. Sodann die „Ehebrecherin vor Christus" in der Galerie von Glasgow, etwa auch „zwei musizierende Männer" (daselbst Nr. 99) und ein „lockiger junger Mann" mit einer Flöte (Hamptoncourt Nr. 101). — Ein anderer solcher Nachahmer ist Palma Vecchios Landsmann Busi aus Bergamo, der seit 1510 bald diesem, bald Giorgione oder Lorenzo Lotto nachgeht, und wenn er sich bezeichnet, dies mit seinem Künstlernamen Cariani und zwar gewöhnlich in lateinischer Sprachform tut. Seine sicheren Bilder (es sind über vierzig, die meisten in Bergamo und Mailand) stehen, an wirklichen Originalen gemessen, nicht hoch, und ein sorgfältiger Beobachter sieht daran bald, daß er einer abgeleiteten Erscheinung gegenüber steht, einer Art von Kopie, die aber von den Reizen ihres Urbildes noch manches bewahrt hat. Als Ganzes, im Gegenstand und auch in der Form, sind sie geeignet, von der Gattung, die Giorgione geschaffen hat, eine deutliche Vorstellung zu geben, in allen Einzelheiten aber sind sie viel zu schlecht für ihn. Ohne uns mit bekannten und sicher dem Cariani gehörenden Werken aufzuhalten, werfen wir einen Blick auf ein ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschriebenes



Abb. 276. Die Frau mit dem Hunde, von Cariani. Berlin.

kleines Breitbild (Berlin Nr. 185), weil es wie wenige einen Eindruck von dem Charakter dieser „falschen Giorgiones" gibt. Eine Frau in rotem Mantel und mit weißem Kopftuch, neben ihrem weißen Schoßhündchen behaglich hingestreckt, sieht uns an: hinter ihr tut sich eine weite, schöne, waldreiche Hügellandschaft auf, mit Kriegern als Staffage und einer brennenden Stadt (Abb. 276). Dies Bild stellt die eine der zwei von Giorgione mit Vorliebe gepflegten, man kann sogar sagen: mitbegründeten Gattungen dar.

Denn abgesehen von dem Kirchenbilde in der herkömmlichen äußeren Form, wie wir es in der Altartafel von Castelfranco kennen lernten, lassen sich seine Werke entweder als „Landschaften mit Figuren" oder als „Halbfigurenbilder" bezeichnen. Bei der ersten Gattung weiß man nicht, ob die Landschaft oder das Figürliche die Hauptsache ist. Als bloße Staffage sind die Figuren zu bedeutend, aber um für sich etwas zu gelten, treten sie doch wieder nicht genug hervor. Sie sind die Träger einer ernsten, aber gleichmütigen, nicht bewegten Seelenstimmung, und die Landschaft paßt dazu; sie ist manchmal so deutlich auf diesen Ton gestimmt, daß man sie darum

für den wesentlicheren Teil ansieht. Das Ganze wirkt auf jemand, der nicht durch einzelne pikante Reizmittel angezogen sein will, wirklich „anziehend“. Es läßt uns nicht wieder los, man möchte auch dabei sein oder darin in dieser heimlichen oder ernsten Landschaft. Wer die Menschen sind, erfahren wir nicht. Sie sind so natürlich wie Porträts, aber doch auch manchmal wieder so edel und allgemein wie Muster ihrer Gattung, daß sie die Eigenschaft eines aus poetischer Schöpfung hervorgegangenen Menschenbildes haben. Sie tun gewöhnlich nichts, oder wenn sie etwas tun, so ist es nichts, was uns besonders interessiert oder den Charakter des Bildes bestimmt. Die Hauptsache ist, daß sie *sind*. Ihre Erscheinung und eine immer vorhandene, dadurch geweckte Stimmung sind die Hauptsache, das Wesen dieser Gegenstands- oder Gattungsbilder, als deren eigentlichen, geistigen Schöpfer wir nun Giorgione ansehen dürfen. So gibt das schönste und für ihn am meisten bezeichnende Bild aus dem Palast *Manfrin* (jetzt im Palast Giovanelli, Venedig) uns eine Landschaft in Hochformat, mit Wasser und Bergen wie bei Castelfranco. Darin steht links ein jugendlicher Mann, rechts sitzt eine nichts weniger als schöne Frau, zwischen beiden steigt hinten eine Gewitterwolke auf mit zuckendem Blitzstrahl (Abb. 277). Aber die Stimmung, die auf dem Ganzen liegt! Sie läßt die Frage kaum aufkommen, was die beiden Menschen in der Landschaft wollen oder wer sie sind. Wenigstens gewinnt das Verständnis nicht durch die Annahme, daß hier eine Szene aus Statius Thebais dargestellt sei: Adrast, der Hypsipyle als Amme in einem fremden Hause antrifft. Also Historie oder Porträt, das ist *nicht* die Gattung, in der wir uns hier bei Giorgione befinden, sondern etwas anderes, das wir uns auf einem anderen Wege verständlich machen müssen. Weil diese Bilder nichts großes und gewaltiges an sich haben, so nennt man sie passend „Novellenbilder“, und wie wir uns eine Kunst gern an der anderen verdeutlichen, so hat man dem dramatischen Tizian gegenüber Giorgione einen Lyriker genannt. Wohl ist der Künstler bei den Figuren von einer bestimmten historischen oder mythologischen Anregung ausgegangen, aber ohne daß darum dieser Inhalt das Maßgebende wäre und von seiner Feststellung der Wert des Ganzen abhinge. So bei den „Drei Philosophen“ (Wien) im Vordergrunde einer waldigen Schlucht, die sich in der Mitte des Bildes auf eine Landschaft mit einem Kirchturm und einer Mühle öffnet. Es ist möglich, daß hier des Äneas Besuch bei Euander nach Virgils Äneis dargestellt ist. Die Hauptsache für unsere Stimmung ist aber der zu dem warmen Licht der gerade untergehenden Sonne passende, sinnende Ausdruck

in den beiden ruhig dastehenden, würdigen Männern und dem am Boden sitzenden zeichnenden Jüngling. — Zwei kleinere Bilder in den Uffizien, das



Abb. 277. Die sogenannte Familie des Giorgione. Venedig, Pal. Giovanelli.

Gottesurteil des kleinen Moses (Abb. 278) nach einer jüdischen Legende und das „Urteil Salomos“, in Landschaften, die an Castelfranco erinnern, gesetzt, im Figürlichen noch etwas befangen und sehr ausführlich, galten

für den wesentlicheren Teil ansieht. Das Ganze wirkt auf jemand, der nicht durch einzelne pikante Reizmittel angezogen sein will, wirklich „anziehend“. Es läßt uns nicht wieder los, man möchte auch dabei sein oder darin in dieser heimlichen oder ernsten Landschaft. Wer die Menschen sind, erfahren wir nicht. Sie sind so natürlich wie Porträts, aber doch auch manchmal wieder so edel und allgemein wie Muster ihrer Gattung, daß sie die Eigenschaft eines aus poetischer Schöpfung hervorgegangenen Menschenbildes haben. Sie tun gewöhnlich nichts, oder wenn sie etwas tun, so ist es nichts, was uns besonders interessiert oder den Charakter des Bildes bestimmt. Die Hauptsache ist, daß sie *sind*. Ihre Erscheinung und eine immer vorhandene, dadurch geweckte Stimmung sind die Hauptsache, das Wesen dieser Gegenstands- oder Gattungsbilder, als deren eigentlichen, geistigen Schöpfer wir nun Giorgione ansehen dürfen. So gibt das schönste und für ihn am meisten bezeichnende Bild aus dem Palast *Manfrin* (jetzt im Palast Giovanelli, Venedig) uns eine Landschaft in Hochformat, mit Wasser und Bergen wie bei Castelfranco. Darin steht links ein jugendlicher Mann, rechts sitzt eine nichts weniger als schöne Frau, zwischen beiden steigt hinten eine Gewitterwolke auf mit zuckendem Blitzstrahl (Abb. 277). Aber die Stimmung, die auf dem Ganzen liegt! Sie läßt die Frage kaum aufkommen, was die beiden Menschen in der Landschaft wollen oder wer sie sind. Wenigstens gewinnt das Verständnis nicht durch die Annahme, daß hier eine Szene aus Statius Thebais dargestellt sei: Adrast, der Hypsipyle als Amme in einem fremden Hause antrifft. Also Historie oder Porträt, das ist *nicht* die Gattung, in der wir uns hier bei Giorgione befinden, sondern etwas anderes, das wir uns auf einem anderen Wege verständlich machen müssen. Weil diese Bilder nichts großes und gewaltiges an sich haben, so nennt man sie passend „Novellenbilder“, und wie wir uns eine Kunst gern an der anderen verdeutlichen, so hat man dem dramatischen Tizian gegenüber Giorgione einen Lyriker genannt. Wohl ist der Künstler bei den Figuren von einer bestimmten historischen oder mythologischen Anregung ausgegangen, aber ohne daß darum dieser Inhalt das Maßgebende wäre und von seiner Feststellung der Wert des Ganzen abhinge. So bei den „Drei Philosophen“ (Wien) im Vordergrunde einer waldigen Schlucht, die sich in der Mitte des Bildes auf eine Landschaft mit einem Kirchturm und einer Mühle öffnet. Es ist möglich, daß hier des Äneas Besuch bei Euander nach Virgils Äneis dargestellt ist. Die Hauptsache für unsere Stimmung ist aber der zu dem warmen Licht der gerade untergehenden Sonne passende, sinnende Ausdruck

in den beiden ruhig dastehenden, würdigen Männern und dem am Boden sitzenden zeichnenden Jüngling. — Zwei kleinere Bilder in den Uffizien, das



Abb. 277. Die sogenannte Familie des Giorgione. Venedig, Pal. Giovanelli.

Gottesurteil des kleinen Moses (Abb. 278) nach einer jüdischen Legende und das „Urteil Salomos“, in Landschaften, die an Castelfranco erinnern, gesetzt, im Figürlichen noch etwas befangen und sehr ausführlich, galten



Abb. 278. Das Gottesurteil, von Giorgione. Florenz, Uffizien.

bisher als Jugendarbeiten. Das zweite ist in der Zeichnung zu schwach für Giorgione und könnte höchstens eine Kopie sein, außerdem zeigen beide Gegenstücke das Kostüm einer etwas späteren Zeit, sie werden also einem Nachfolger gehören. Das gilt vollends von zwei kleinen in die Breite gezogenen Landschaften mit phantastischen Figuren, extravagant und äußerst flüchtig, in

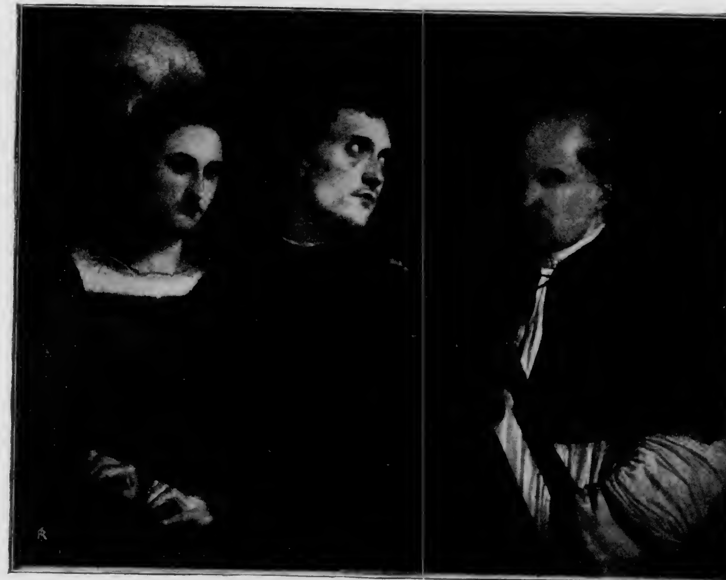


Abb. 279. Das Konzert, von Giorgione. Florenz, Pal. Pitti.

der Pinakothek zu Padua; besser ist eine Landschaft mit Apollo und Daphne im Seminario Patriarcale zu Venedig, aber für Giorgione doch ebenfalls unmöglich.

Man sieht, daß diese ganze Gattung auf eine allgemeine Stimmung hinausgeht. Und Giorgione ist der Erfinder eines venezianischen Gesellschaftsbildes, von dem wir heute nur noch einen fernen Nachhall empfangen. Es zeigte die Menschen entweder in der Tracht der vornehmen Kreise mit Musik oder Lektüre im Park oder Kasino nicht allzu ernsthaft beschäftigt, oder auch noch ländlicher und nach Art wirklicher Hirten oder Bauern, in natürlicher Landschaft gelagert und arkadisch gestimmt. Beide Richtungen entwickelten sich aus dem Leben der Zeit. Der reiche Venezianer konnte im Sommer auf seinen Landsitz hinausziehen, und die Künstler in der Wasserstadt dachten dann an die schöne Landschaft ihrer Heimatorte zurück. Die Einkleidung in das Bukolische ergab sich aus der Beschäftigung mit Virgil, und sie war in der italienischen Literatur schon vollzogen worden durch Sannazaros Arcadia 1504, in den Grundzügen aber ist sie viel älter und schon bei Angelo Poliziano, Lorenzo Medici und anderen anzutreffen.



Abb. 278. Das Gottesurteil, von Giorgione. Florenz, Uffizien.

bisher als Jugendarbeiten. Das zweite ist in der Zeichnung zu schwach für Giorgione und könnte höchstens eine Kopie sein, außerdem zeigen beide Gegenstücke das Kostüm einer etwas späteren Zeit, sie werden also einem Nachfolger gehören. Das gilt vollends von zwei kleinen in die Breite gezogenen Landschaften mit phantastischen Figuren, extravagant und äußerst flüchtig, in

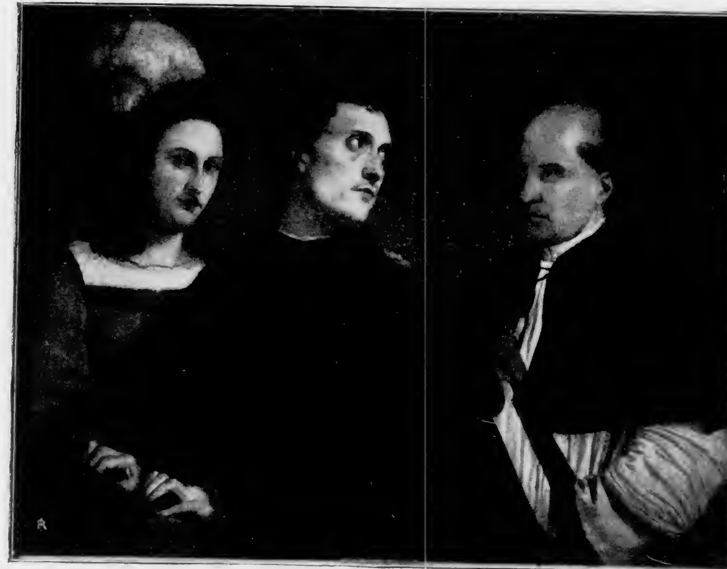


Abb. 279. Das Konzert, von Giorgione. Florenz, Pal. Pitti.

der Pinakothek zu Padua; besser ist eine Landschaft mit Apollo und Daphne im Seminario Patriarcale zu Venedig, aber für Giorgione doch ebenfalls unmöglich.

Man sieht, daß diese ganze Gattung auf eine allgemeine Stimmung hinausgeht. Und Giorgione ist der Erfinder eines venezianischen Gesellschaftsbildes, von dem wir heute nur noch einen fernen Nachhall empfangen. Es zeigte die Menschen entweder in der Tracht der vornehmen Kreise mit Musik oder Lektüre im Park oder Kasino nicht allzu ernsthaft beschäftigt, oder auch noch ländlicher und nach Art wirklicher Hirten oder Bauern, in natürlicher Landschaft gelagert und arkadisch gestimmt. Beide Richtungen entwickelten sich aus dem Leben der Zeit. Der reiche Venezianer konnte im Sommer auf seinen Landsitz hinausziehen, und die Künstler in der Wasserstadt dachten dann an die schöne Landschaft ihrer Heimatorte zurück. Die Einkleidung in das Bukolische ergab sich aus der Beschäftigung mit Virgil, und sie war in der italienischen Literatur schon vollzogen worden durch Sannazaros Arcadia 1504, in den Grundzügen aber ist sie viel älter und schon bei Angelo Poliziano, Lorenzo Medici und anderen anzutreffen.



Abb. 280. Madonna mit der h. Brigitta, von Tizian. Madrid.

Die zweite Gattung, das Halbfigurenbild, geht aus einer Form der religiösen Bilder hervor, die sich schon bei Bellini und den Lombarden findet. Daß nur ein Teil des Körpers und zwar der für die Charakteristik bedeutendere dargestellt wird, legt die stärkere Betonung dieses Teils, also die Vertiefung des seelischen Lebens nahe, um so mehr als die Landschaft auf diesem kleinen Ausschnitt kaum noch zu Worte kommen kann. Im übrigen kann sich das Interessanteste an dieser Gattung, die Stimmung der Menschen, ebenso entfalten und bei dem größeren Maßstab des Figürlichen noch kräftiger wirken als bei der ersten Gattung. Weltberühmt ist das Konzert des Palazzo Pitti (Abb. 279) mit der ganz durchgeistigten Erscheinung des am Klavier sitzenden hageren Mönches, worauf heute beinahe allein die Wirkung des in Farbe und Zeichnung arg zerstörten Bildes beruht. Giorgione wird erst bei Ridolfi (1648) genannt. Morelli wollte Lorenzo Lotto. Andere haben an Tizian gedacht, mit dessen frühem homme

au gant im Louvre dieser Augustinermönch in der Tat Verwandtschaft hat; für Giorgione sei das Ganze reichlich temperamentvoll und flott, zu wenig versonnen. Uns scheinen die Unterscheidungsmerkmale zwischen den beiden hier weniger deutlich als bei der „Madonna mit der h. Brigitta" in Madrid (Abb. 280). Wir sehen da ein als Heilige aufgefaßtes Ehepaar; die Frau, welche Ähnlichkeit hat mit Palma Vecchios „Violanta" in Wien, bietet dem



Abb. 281. Bildnis eines Unbekannten, von Giorgione (?). Berlin.

Christkind Blumen an. Das Bild hat viel von Giorgione, für den es Morelli in Anspruch nahm, wir meinen aber, daß die früheren Kenner, die es als ein Jugendwerk Tizians ansahen, recht behalten haben. Andere Bilder dieser Art haben auf Giorgiones Namen keinen Anspruch mehr.*)

*) Zugrunde liegt dieser zweiten Gattung das Porträt, worin natürlich Giorgione Meister war. Hat sich nicht noch etwas hiervon erhalten? Schwerlich,



Abb. 280. Madonna mit der h. Brigitta, von Tizian. Madrid.

Die zweite Gattung, das Halbfigurenbild, geht aus einer Form der religiösen Bilder hervor, die sich schon bei Bellini und den Lombarden findet. Daß nur ein Teil des Körpers und zwar der für die Charakteristik bedeutendere dargestellt wird, legt die stärkere Betonung dieses Teils, also die Vertiefung des seelischen Lebens nahe, um so mehr als die Landschaft auf diesem kleinen Ausschnitt kaum noch zu Worte kommen kann. Im übrigen kann sich das Interessanteste an dieser Gattung, die Stimmung der Menschen, ebenso entfalten und bei dem größeren Maßstab des Figürlichen noch kräftiger wirken als bei der ersten Gattung. Weltberühmt ist das Konzert des Palazzo Pitti (Abb. 279) mit der ganz durchgeistigten Erscheinung des am Klavier sitzenden hageren Mönches, worauf heute beinahe allein die Wirkung des in Farbe und Zeichnung arg zerstörten Bildes beruht. Giorgione wird erst bei Ridolfi (1648) genannt. Morelli wollte Lorenzo Lotto. Andere haben an Tizian gedacht, mit dessen frühem homme

au gant im Louvre dieser Augustinermönch in der Tat Verwandtschaft hat: für Giorgione sei das Ganze reichlich temperamentvoll und flott, zu wenig versonnen. Uns scheinen die Unterscheidungsmerkmale zwischen den beiden hier weniger deutlich als bei der „Madonna mit der h. Brigitta“ in Madrid (Abb. 280). Wir sehen da ein als Heilige aufgefaßtes Ehepaar; die Frau, welche Ähnlichkeit hat mit Palma Vecchios „Violanta“ in Wien, bietet dem



Abb. 281. Bildnis eines Unbekannten, von Giorgione (?). Berlin.

Christkind Blumen an. Das Bild hat viel von Giorgione, für den es Morelli in Anspruch nahm, wir meinen aber, daß die früheren Kenner, die es als ein Jugendwerk Tizians ansahen, recht behalten haben. Andere Bilder dieser Art haben auf Giorgiones Namen keinen Anspruch mehr.*)

*) Zugrunde liegt dieser zweiten Gattung das Porträt, worin natürlich Giorgione Meister war. Hat sich nicht noch etwas hiervon erhalten? Schwerlich,

Wenn wir bei Werken der Malerei von einer besonderen Stimmung reden, die wir nicht näher zu erklären pflegen, so kann ihr Grund entweder in der Poesie des Gegenstandes liegen, in seinem Inhalte und den Vorstellungen, zu denen sich der Eindruck in der Seele des Betrachtenden weiter ausgestaltet, — oder in der Form, namentlich in einem Gegensatze herber und weicher Züge, oder endlich er kann auf dem spezifischen Elemente der Farbe beruhen. Hierin vor allem müssen wir die Wirkung bei Giorgione suchen. Ein der Zeichnung gegenüber selbständiges Kolorit haben wir auch in anderen Schulen und innerhalb ihrer bei einzelnen Malern mehr als bei anderen gefunden. Giorgione ist der erste, bei dem wir von einer wirklichen Poesie der Farbe reden können. Von dem metallischen Glanze und dem emailartig die Töne verschmelzenden Auftrag arbeitet sich sein Kolorit allmählich durch zu dem Schein und Schimmer des wirklichen Lebens, worin der einzelne Stoff nach der natürlichen Beschaffenheit seiner verschiedenartigen Oberfläche, ob weich oder hart, deutlich erkennbar ist, und die Lokalfarbe unter der Einwirkung des Lichts die Veränderung erfährt, die unser Auge unmittelbar überzeugt und in unserer Seele weiterwirkende poetische Eindrücke hervorruft. Empfinden wir auch bisweilen schon bei ihm die Farbe losgelöst von den Vorstellungen, die der gemalte Gegenstand in uns erweckt, als Ton oder Harmonie für sich, so ist sie doch noch nicht zu einem subjektiven, will-

---

aber es gibt Bildnisse, die an sich interessant sind, über die wir daher hier einiges zusammenstellen. Früher gab man Giorgione den „Malteserritter“ der Uffizien (Nr. 622), ein sehr schönes, kräftiges Brustbild mit langem Haar und Vollbart, das aber nicht gut erhalten ist. Oberflächlich erinnert in Haar und Bart an dieses Bildnis der sogenannte Ariost der Sammlung Darnley, ein Mann mit bloßem Kopfe hinter einer Steinbrüstung, auf der TITIANVS TV. und rechts davon noch ein zweites großes V geschrieben ist. Ohne die Inschrift würde man an Sebastiano del Piombo als Maler denken. (Authentisch für Ariost als Dargestellten ist nur ein ganz abweichendes Profilporträt in Holzschnitt vor der Ausgabe des Orlando Furioso von 1532). Daß Tizian Ariost gemalt hat, ist anzunehmen; es scheint aber nicht, daß sich von diesem Porträt etwas erhalten habe. Oder ist der Profilkopf von Teniers in Wien (Nr. 515) eine Kopie? Das Dichterbildnis in prächtiger Kleidung vor einem Gebüsch von Lorbeer in London (Nr. 636, jetzt Palma Vecchio gegeben) stellt sicher nicht Ariost dar. Jener sogenannte Ariost Darnley hat als Haupttöne ein Braun und ein Grauviolett, ähnlich wie ein 1891 nach Berlin (Nr. 12 A, ursprünglich aus Padua, Giustiniani) gekommenes und hier dem Giorgione zugeschriebenes, tiefernstes venezianisches Männerporträt, bartlos, mit langer, brauner Perücke; die rechte Hand liegt auf einer Mauerbrüstung, die zweimal ein großes V aufgemalt zeigt (Abb. 281). Was das bedeutet, möchte man wissen.

kürlichen Spiel geworden, wie bald darauf bei Correggio, wo sich das Materielle zu Schimmer verflüchtigt, wo der Stoff durchsichtig wird, und die Lokalfarbe in eine allgemeine farbige Lichtwirkung aufzugehen scheint. Wenn wir darum in Correggios Kolorit, das als technisches Problem die größte Bewunderung erregt, doch schon das Ende des Natürlichen und den Anfang einer Manier sehen, so folgt andererseits auf Giorgiones gesundere Farbenbehandlung noch der ganze lebenskräftige Realismus der übrigen Venezianer, der dann umgekehrt wohl in das Gegenteil von Correggio, in einseitige Stoff- und Gegenstandsmalerei, umschlagen kann.

Jede an venezianischen Bildern reichere Sammlung zeigt uns die Wirkungen von Giorgiones Geist. Je später die Zeit ist, und je mehr neue Einflüsse sich in ihr geltend machen, desto mehr verschwindet er. Tintoretto mit seinen muskulösen, michelangeloartigen Gestalten, oder Paolo Veronese in der schillernden Pracht seiner spanischen Kostüme lassen nichts mehr davon verspüren. Bei dem älteren Sebastiano del Piombo, der sich später an Michelangelo anschloß und den wir darum besser im Zusammenhange mit diesem betrachten, erinnert uns noch das Porträt dieser seiner späten Zeit oftmals an Giorgione. Recht eigentlich sind es aber Palma, Lorenzo Lotto und jener Romanino aus Brescia, welche solche Eindrücke weitergeben, und auch Tizians berühmte „himmlische und irdische Liebe“ führt uns noch in den gleichen Kreis zurück, obwohl hier alles schon etwas größer und prächtiger ausgefallen ist, als es Giorgiones Art war, und besonders sein schwermütiger Zug fehlt.

Bei Giacomo Palma dem älteren (vecchio) — um 1480 bis 1528 — führen die Landschaftsgründe, das Format der Bilder und im allgemeinen auch die Figuren auf Giorgione hin. Daß er diesem in der Tiefe der Auffassung und in dem Ausdrucke des Geistigen nicht gleichkommt, ist schon bemerkt worden. Palma war kränklich, vielleicht brustleidend. Wer das weiß, könnte in manchem seiner Bilder davon etwas wahrzunehmen meinen. Es fehlt die Kraft und das Männliche. Man denke an Tizian! Vielleicht ist auch das nicht zufällig, daß die Zahl der uns erhaltenen Bilder verhältnismäßig klein ist. Er ist zwar nur 48 Jahre alt geworden, aber seiner Bilder sind auch nicht viel mehr (S. 436). Sie sind meistens nicht von großem Umfange, behandeln oft dieselben Gegenstände, auch die Typen wiederholen sich und machen Palma leicht kenntlich. Er malt vorzugsweise

Frauen, und seine Männer haben gewöhnlich den passiven Zug der Frauen. Selten gelingt ihm eine starke Männergestalt, wie der Georg auf einem seiner herrlichsten Bilder, der großen Konversation in Vicenza (S. Stefano; Abb. 282), der an Giorgione erinnert. Sehr selten sind wirkliche Porträts von Männern (eins in Berlin; in London Nr. 636). Fresken hat er nie gemalt. Sein Hauptgebiet bilden außer den Konversationen genreartig aufgefaßte Heiligenbilder, gewöhnlich mit Halbfiguren und in breitem Format, für die Hausandacht oder das Boudoir. Sodann namentlich weibliche Halbfiguren, einzeln oder zu mehreren geordnet. Diese sind nicht individuell als Porträts bestimmter Personen aufgefaßt, sondern sie geben, dem Sittenbilde angenähert, die allgemeinere Erscheinung eines gefälligen Daseins. Wenn uns Palma, was seltener geschieht, die nackte Gestalt zeigt, wie in der „ruhenden Venus“ vor einer Landschaft (Dresden) und in dem vor eine dichte Laubwand gestellten Menschenpaar des „Sündenfalls“ (Braunschweig), so ist die Zeichnung nicht so korrekt und der Ausdruck des Körperlichen bei weitem nicht so bedeutend wie bei Giorgione („Schlafende Venus“, Dresden) oder bei Tizian. Auch an seinen bekleideten Frauen ist das Fleisch mehr koloristisch wirksam als naturwahr behandelt, und der Gesichtsausdruck wohl reizend und gefällig, aber oberflächlich und dem Typus nach nicht mannigfaltig. Aber den ganzen Reichtum seiner Farbenskala, den Schmelz des Auftrags und den Glanz seiner Lichter entfaltet er in den Äußerlichkeiten der Toilette, auf deren Pflege die Frauen des damaligen Venedigs den größten Teil ihres Tages verwendeten, in der Wiedergabe des goldenen oder rötlichblonden, sorgfältig gepflegten, an der Sonne getrockneten und gefärbten Haares, und der mit Stoff überladenen, farbigen Kleider, deren bauschige Falten die Körperformen bedecken und ganz verhüllen. Auf dieser Stoffunterlage entwickelt er nun die Pracht seiner einseitigen Kunst, das spezielle Palmasche Kolorit, in der ihm eigenen Technik. Sein Auftrag ist sehr pastos, die unterste Farbenschicht dick und unegal, die oberste emailartig verarbeitet, und sie ist infolge dieses Verfahrens nachträglich vielfach durch Risse gesprengt worden.

Mindestens seit 1510 lebte der Künstler in Venedig, und zwei Jahre darauf finden wir zuerst seinen Malernamen Palma, er hieß von Haus aus Nigretti, — aber auf seine Bilder hat er weder Namen noch Jahrzahl gesetzt (ein Cartellino, auf einem Bilde der Sammlung Aumale in Chantilly, ist längst für unecht erklärt, ein zweites, Berlin Nr. 31, ebensowenig zu halten). Darum läßt sich, wenn man seine Entwickelung an einer Reihe

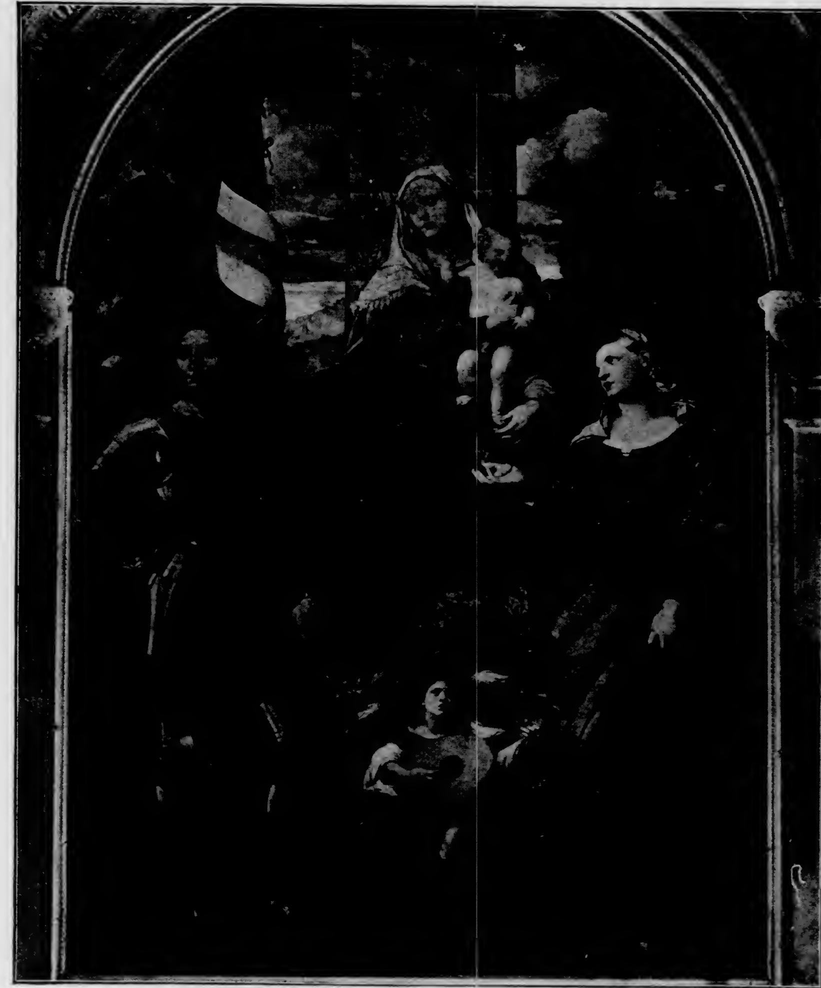


Abb. 282. Madonna mit dem h. Georg, von Palma Vecchio. Vicenza, S. Stefano.

seiner Werke verfolgen will, in dieser Reihe manchen Bildern kein bestimmter Platz anweisen. Weil aber Palma, wie bemerkt, nicht sehr tief und wenig mannigfaltig ist und seine künstlerische Entwickelung sich fast

Frauen, und seine Männer haben gewöhnlich den passiven Zug der Frauen. Selten gelingt ihm eine starke Männergestalt, wie der Georg auf einem seiner herrlichsten Bilder, der großen Konversation in Vicenza (S. Stefano; Abb. 282), der an Giorgione erinnert. Sehr selten sind wirkliche Porträts von Männern (eins in Berlin: in London Nr. 636). Fresken hat er nie gemalt. Sein Hauptgebiet bilden außer den Konversationen genreartig aufgefaßte Heiligenbilder, gewöhnlich mit Halbfiguren und in breitem Format, für die Hausandacht oder das Boudoir. Sodann namentlich weibliche Halbfiguren, einzeln oder zu mehreren geordnet. Diese sind nicht individuell als Porträts bestimmter Personen aufgefaßt, sondern sie geben, dem Sittenbilde angenähert, die allgemeinere Erscheinung eines gefälligen Daseins. Wenn uns Palma, was seltener geschieht, die nackte Gestalt zeigt, wie in der „ruhenden Venus“ vor einer Landschaft (Dresden) und in dem vor eine dichte Laubwand gestellten Menschenpaar des „Sündenfalls“ (Braunschweig), so ist die Zeichnung nicht so korrekt und der Ausdruck des Körperlichen bei weitem nicht so bedeutend wie bei Giorgione („Schlafende Venus“, Dresden) oder bei Tizian. Auch an seinen bekleideten Frauen ist das Fleisch mehr koloristisch wirksam als naturwahr behandelt, und der Gesichtsausdruck wohl reizend und gefällig, aber oberflächlich und dem Typus nach nicht mannigfaltig. Aber den ganzen Reichtum seiner Farbenskala, den Schmelz des Auftrags und den Glanz seiner Lichter entfaltet er in den Äußerlichkeiten der Toilette, auf deren Pflege die Frauen des damaligen Venedigs den größten Teil ihres Tages verwendeten, in der Wiedergabe des goldenen oder rötlichblonden, sorgfältig gepflegten, an der Sonne getrockneten und gefärbten Haares, und der mit Stoff überladenen, farbigen Kleider, deren bauschige Falten die Körperformen bedecken und ganz verhüllen. Auf dieser Stoffunterlage entwickelt er nun die Pracht seiner einseitigen Kunst, das spezielle Palmasche Kolorit, in der ihm eigenen Technik. Sein Auftrag ist sehr pastos, die unterste Farbenschicht dick und unegal, die oberste emailartig verarbeitet, und sie ist infolge dieses Verfahrens nachträglich vielfach durch Risse gesprengt worden.

Mindestens seit 1510 lebte der Künstler in Venedig, und zwei Jahre darauf finden wir zuerst seinen Malernamen Palma, er hieß von Haus aus Nigretti, — aber auf seine Bilder hat er weder Namen noch Jahrzahl gesetzt (ein Cartellino, auf einem Bilde der Sammlung Aumale in Chantilly, ist längst für unecht erklärt, ein zweites, Berlin Nr. 31, ebensowenig zu halten). Darum läßt sich, wenn man seine Entwickelung an einer Reihe



Abb. 282. Madonna mit dem h. Georg, von Palma Vecchio. Vicenza, S. Stefano.

seiner Werke verfolgen will, in dieser Reihe manchen Bildern kein bestimmter Platz anweisen. Weil aber Palma, wie bemerkt, nicht sehr tief und wenig mannigfaltig ist und seine künstlerische Entwickelung sich fast

ganz auf die eine Seite des Kolorits beschränkt, so wird die Gesamtauffassung durch die Unsicherheit im einzelnen nicht beeinträchtigt.


Abb. 283. Die h. Barbara, von Palma Vecchio. Venedig, S. Maria Formosa

Zu einem größeren, an das Monumentale reichenden Stil hat er sich nur zu einer Zeit seines Lebens erhoben, als er für das venezianische Artilleriekorps ein sechsteiliges Altarwerk (in S. Maria Formosa) malte. Auf der Haupttafel hat er in der Schutzpatronin der Truppe, der Barbara, eine Gestalt von wahrer innerer Größe geschaffen, die sich den besten Idealschöpfungen der italienischen Malerei an die Seite stellen kann (Abb. 283). Auffallend ist die kleine Hand, die die Märtyrerpalme hält; die Hände sind immer Palmas schwächste Seite. Übrigens bedeutet nur dieses Mittelbild etwas, und allenfalls noch der Heilige rechts. Alles andere, insonderheit auch der Sebastian, ist schwächlich und nichtssagend. Derselben Zeit (etwa 1515) wird die bereits erwähnte Madonna in Vicenza angehören. Sonst hat Palma in dem Kirchenbilde und der stilvollen großen Konversation seine Stärke nicht. Rückwärts von diesem Zeitpunkte liegen verschiedene „Manieren“, in denen sich der Künstler die Wege zu seinem koloristischen Ziele sucht.

Bisweilen malt er verhältnismäßig farblos in einem braunen oder blonden Tone („Adam und Eva“, Braunschweig), dann gibt er wiederum viele Farben, die schon stark leuchten, aber bei strengerer Zeichnung und dunkeln Schatten doch noch nicht zu einem Gesamteindruck zusammengehen (ein gutes Beispiel dafür die „Madonna mit Johannes und Katharina“ in Halbfiguren, Dresden Nr. 188), und so erreicht er allmählich einen flüssigeren Vortrag, mit dem er


Abb. 284. Die Bella, von Palma Vecchio. Paris, Rothschild.

den unbeschreiblich reizenden goldigen Schimmer über die bunten Farben legt und alles Harte und Grelle verschwinden macht. Diesen Höhepunkt bezeichnen unter den in Italien befindlichen Werken außer den bereits genannten verschiedene Heiligenbilder mit Halbfiguren, z. B. eine „Madonna mit dem von Petrus empfohlenen Stifter“ (Palazzo Colonna, Rom), sodann (in Wien) zwei Darstellungen des heiligen Genres, eine „Madonna mit vier Heiligen“ und „Elisabeth mit Zacharias bei Maria“, und endlich gehören dahin einige jener berühmten Idealporträts schöner Frauen.

ganz auf die eine Seite des Kolorits beschränkt, so wird die Gesamtauffassung durch die Unsicherheit im einzelnen nicht beeinträchtigt.


Abb. 283. Die h. Barbara, von Palma Vecchio. Venedig, S. Maria Formosa

Zu einem größeren, an das Monumentale reichenden Stil hat er sich nur zu einer Zeit seines Lebens erhoben, als er für das venezianische Artilleriekorps ein sechsteiliges Altarwerk (in S. Maria Formosa) malte. Auf der Haupttafel hat er in der Schutzpatronin der Truppe, der Barbara, eine Gestalt von wahrer innerer Größe geschaffen, die sich den besten Idealschöpfungen der italienischen Malerei an die Seite stellen kann (Abb. 283). Auffallend ist die kleine Hand, die die Märtyrerpalme hält: die Hände sind immer Palmas schwächste Seite. Übrigens bedeutet nur dieses Mittelbild etwas, und allenfalls noch der Heilige rechts. Alles andere, insonderheit auch der Sebastian, ist schwächlich und nichtssagend. Derselben Zeit (etwa 1515) wird die bereits erwähnte Madonna in Vicenza angehören. Sonst hat Palma in dem Kirchenbilde und der stilvollen großen Konversation seine Stärke nicht. Rückwärts von diesem Zeitpunkte liegen verschiedene „Manieren", in denen sich der Künstler die Wege zu seinem koloristischen Ziele sucht.

Bisweilen malt er verhältnismäßig farblos in einem braunen oder blonden Tone („Adam und Eva", Braunschweig), dann gibt er wiederum viele Farben, die schon stark leuchten, aber bei strengerer Zeichnung und dunkeln Schatten doch noch nicht zu einem Gesamteindruck zusammengehen (ein gutes Beispiel dafür die „Madonna mit Johannes und Katharina" in Halbfiguren, Dresden Nr. 188), und so erreicht er allmählich einen flüssigeren Vortrag, mit dem er


Abb. 284. Die Bella, von Palma Vecchio. Paris, Rothschild.

den unbeschreiblich reizenden goldigen Schimmer über die bunten Farben legt und alles Harte und Grelle verschwinden macht. Diesen Höhepunkt bezeichnen unter den in Italien befindlichen Werken außer den bereits genannten verschiedene Heiligenbilder mit Halbfiguren, z. B. eine „Madonna mit dem von Petrus empfohlenen Stifter" (Palazzo Colonna, Rom), sodann (in Wien) zwei Darstellungen des heiligen Genres, eine „Madonna mit vier Heiligen" und „Elisabeth mit Zacharias bei Maria", und endlich gehören dahin einige jener berühmten Idealporträts schöner Frauen.

Einen ungemein zurückhaltenden Eindruck macht hier die Bella di Tiziano aus der ehemaligen Sammlung Sciarra (jetzt bei A. Rothschild, Paris; Abb. 284), die mit der rechten Hand an dem niederwallenden Haar spielt, während die linke nach einem Juwelenkästchen greift. Man hat sie zuletzt für einen wirklichen Tizian erklärt und aus der „Laura Dianti“ im Louvre Nr. 1590 herleiten wollen. Auch von den fünf Frauen der Wiener Sammlung gehören einige noch den besseren Gesellschaftskreisen an, so namentlich die nach an den Busen gesteckten Veilchen benannte Violanta, an deren Gesichtszüge übrigens der Maler öfter wieder erinnert worden ist (Abb. 285). Die Bella und die Violanta sind Werke der besten Zeit und stehen technisch und — soweit das für Palma und diese Gattung paßt — geistig auf der vollen Höhe. Die gefeierten drei „Schwestern“ (Dresden) sind nicht so vornehm, sondern von geringerer Herkunft, auch nicht so graziös, sondern recht steif in die kostbaren Kleider gesteckt, die ihnen nicht zu gehören scheinen und auf deren ungewohnte Pracht — fünf bunte Farben wetteifern miteinander — sie nicht wenig stolz zu sein scheinen. Wahrscheinlich ist das Bild auch schon etwas später, das Fleisch ist nicht mehr so weich und lebendig (allerdings ist die Oberfläche stark verputzt, namentlich an der äußersten Frau rechts). — Palma gefällt sich nun immer mehr darin, die Umrisse in eine allgemeine, schmelzartige Fläche, für die der dargestellte Stoff gleichgültig ist, übergehen zu lassen, aus der dann die farbigen Lichter wie Edelsteine hervorglitzern. Ein gutes Beispiel dafür ist ein „Mädchen mit hellblondem Haar“ (Berlin Nr. 197A), in rotem Mieder mit gelben Ärmeln, vor einer dunkeln Blätterwand, durch die ein Stück Himmel scheint. Denselben goldenen Glanz dieser letzten Zeit zeigen unter den Breitbildern mit religiösen Figuren eine heilige Familie mit Katharina (Dresden Nr. 191; Abb. 286) und die „Madonna mit Rochus und Magdalena“ in München, leider nicht mehr gut erhalten.

Die Frauentypen Palmas ähneln einander stark, ob sie nun in einem Idealporträt stecken oder als Madonnen und weibliche Heilige, Katharina, Magdalena, wiederkehren. Man hat sich oft die Mühe gegeben, dasselbe Modell in einer Anzahl von Bildern und sogar über Palma hinaus weiter bei Tizian aufzufinden. Das Verfahren ist, insofern es eine Grundlage für Schlußfolgerungen sucht, sehr unsicher. Denn wie schwer es ist, bloß nach den Gesichtszügen auf Bildern persönliche Originale festzustellen, das hat die Ikonographie unendlich oft gezeigt. Was Palma betrifft, so mag man gern glauben, daß hinter den gefälligen Gesichtern der

venezianischen Damen seiner Zeit nicht allzuviel vorging, was Züge ausprägt und Ausdruck machen kann, — aber schwerlich ähnelten sie in Wirklichkeit einander so, wie es nach seinen Bildern scheinen müßte. Das, was er



Abb. 285. Violanta, von Palma Vecchio. Wien.

hineinlegte, seine Art zu sehen, wird also nicht minder verantwortlich zu machen sein für den nicht sehr tief geschöpften Typus, als was ihm die Natur das einzelnemal gab, zumal da diese ihm mehr gezeigt haben würde, wenn er nicht bei seinem Typus stehen geblieben wäre. Unter diesem Gesichtspunkt wird „Jakobs Begegnung mit Rahel“ in einer rauhen, norditalischen

Einen ungemein zurückhaltenden Eindruck macht hier die Bella di Tiziano aus der ehemaligen Sammlung Sciarra (jetzt bei A. Rothschild, Paris; Abb. 284), die mit der rechten Hand an dem niederwallenden Haar spielt, während die linke nach einem Juwelenkästchen greift. Man hat sie zuletzt für einen wirklichen Tizian erklärt und aus der „Laura Dianti" im Louvre Nr. 1590 herleiten wollen. Auch von den fünf Frauen der Wiener Sammlung gehören einige noch den besseren Gesellschaftskreisen an, so namentlich die nach an den Busen gesteckten Veilchen benannte Violanta, an deren Gesichtszüge übrigens der Maler öfter wieder erinnert worden ist (Abb. 285). Die Bella und die Violanta sind Werke der besten Zeit und stehen technisch und — soweit das für Palma und diese Gattung paßt — geistig auf der vollen Höhe. Die gefeierten drei „Schwestern" (Dresden) sind nicht so vornehm, sondern von geringerer Herkunft, auch nicht so graziös, sondern recht steif in die kostbaren Kleider gesteckt, die ihnen nicht zu gehören scheinen und auf deren ungewohnte Pracht — fünf bunte Farben wetteifern miteinander — sie nicht wenig stolz zu sein scheinen. Wahrscheinlich ist das Bild auch schon etwas später, das Fleisch ist nicht mehr so weich und lebendig (allerdings ist die Oberfläche stark verputzt, namentlich an der äußersten Frau rechts). — Palma gefällt sich nun immer mehr darin, die Umrisse in eine allgemeine, schmelzartige Fläche, für die der dargestellte Stoff gleichgültig ist, übergehen zu lassen, aus der dann die farbigen Lichter wie Edelsteine hervorglitzern. Ein gutes Beispiel dafür ist ein „Mädchen mit hellblondem Haar" (Berlin Nr. 197A), in rotem Mieder mit gelben Ärmeln, vor einer dunkeln Blätterwand, durch die ein Stück Himmel scheint. Denselben goldenen Glanz dieser letzten Zeit zeigen unter den Breitbildern mit religiösen Figuren eine heilige Familie mit Katharina (Dresden Nr. 191; Abb. 286) und die „Madonna mit Rochus und Magdalena" in München, leider nicht mehr gut erhalten.

Die Frauentypen Palmas ähneln einander stark, ob sie nun in einem Idealporträt stecken oder als Madonnen und weibliche Heilige, Katharina, Magdalena, wiederkehren. Man hat sich oft die Mühe gegeben, dasselbe Modell in einer Anzahl von Bildern und sogar über Palma hinaus weiter bei Tizian aufzufinden. Das Verfahren ist, insofern es eine Grundlage für Schlußfolgerungen sucht, sehr unsicher. Denn wie schwer es ist, bloß nach den Gesichtszügen auf Bildern persönliche Originale festzustellen, das hat die Ikonographie unendlich oft gezeigt. Was Palma betrifft, so mag man gern glauben, daß hinter den gefälligen Gesichtern der

venezianischen Damen seiner Zeit nicht allzuviel vorging, was Züge ausprägt und Ausdruck machen kann, — aber schwerlich ähnelten sie in Wirklichkeit einander so, wie es nach seinen Bildern scheinen müßte. Das, was er



Abb. 285. Violanta, von Palma Vecchio. Wien.

hineinlegte, seine Art zu sehen, wird also nicht minder verantwortlich zu machen sein für den nicht sehr tief geschöpften Typus, als was ihm die Natur das einzelnemal gab, zumal da diese ihm mehr gezeigt haben würde, wenn er nicht bei seinem Typus stehen geblieben wäre. Unter diesem Gesichtspunkt wird „Jakobs Begegnung mit Rahel" in einer rauhen, norditalischen

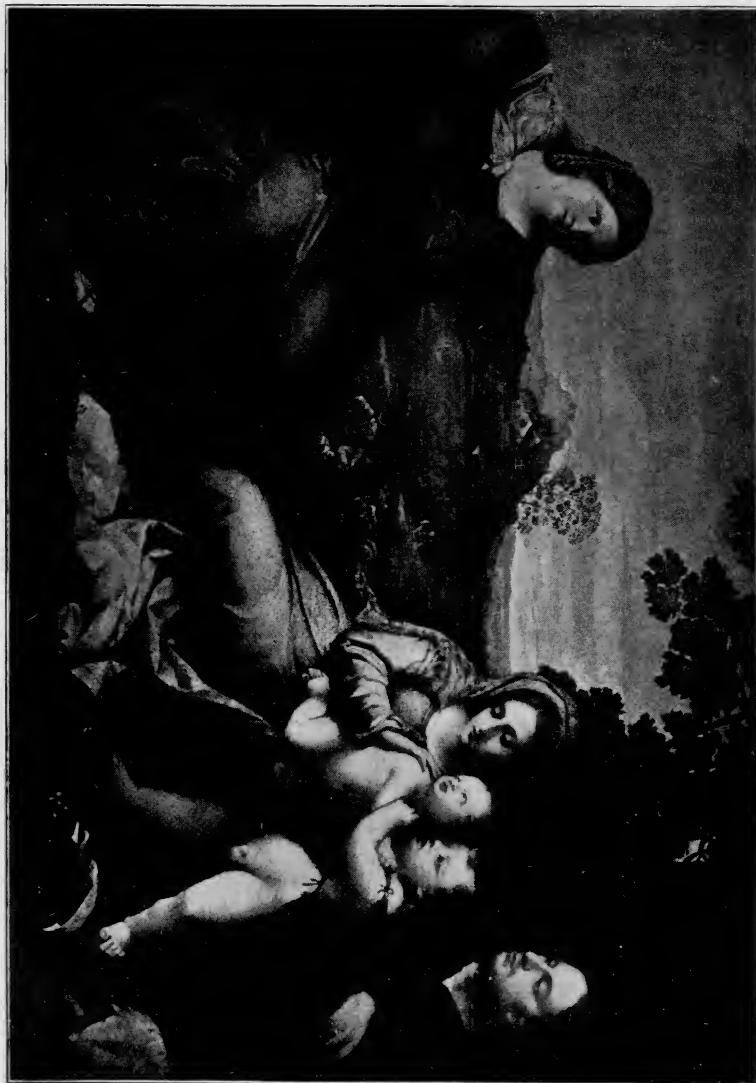


Abb. 286. Heilige Familie mit Katharina, von Palma Vecchio. Dresden.

Berglandschaft unter Viehherden (Dresden Nr. 192) die Betrachtung immer wieder auf sich ziehen. Es ist ein Bild von viel Inhalt und viel Stimmung. Für Palma ist es zu kräftig, namentlich wenn man es in seine späteste Zeit setzt; auch sind die Tiere doch wohl für ihn gar zu schlecht gezeichnet. Nimmt man deswegen aber erst andere Hände in Anspruch, so gerät man ganz ins Ungewisse. Palmas Hauptschüler war Bonifazio di Pitati aus Verona (1487—1553), der schon 1505 nach Venedig übersiedelte, ein ausgezeichneter Kolorist, mit prächtigen großen Historien in der Akademie vertreten.*) Ihm wäre in seinen besten Stunden das Bild ebensogut zuzutrauen, wie andererseits dem Cariani (S. 444), wiewohl das G. B. F. vorn an einem Sacke diesen nicht bezeichnen kann und jedenfalls später aufgemalt worden ist. Wenn das Bild von Palma sein sollte, an den ja selbstverständlich auch in dem andern Falle vieles erinnern müßte, so machte es jedenfalls unter allen seinen Bildern eine Gattung für sich aus.

Lorenzo Lotto ist weniger berühmt geworden als Palma, aber er ist bedeutender. Er wurde wahrscheinlich um 1476 in Venedig geboren, ist also wenig älter als Palma. Gestorben ist er in hohem Alter ohne Nachkommen, nachdem er 1555 seine Habe der Jungfrau von Loreto vermacht hatte. Über sein Leben wissen wir, obwohl Rechnungsbücher von ihm erhalten sind, nichts rechtes und denken ihn uns als einen ernsten, nur seiner Kunst zugewandten und zuletzt weltmüde gewordenen Mann. In seinen Werken tritt er uns als ein ungemein vielseitiger Künstler entgegen, der nacheinander sehr verschiedene Einflüsse in sich aufnimmt, diese aber niemals als unselbständiger Nachahmer wiedergibt, sondern innerlich verarbeitet, kräftig und interessant zu einem eigenen Stil ausgestaltet zeigt. Da er nur für seine Kunst lebte, so hat er sehr viel, nicht nur Ölbilder, sondern auch Fresken gemalt. Der größere Teil seiner Tafelbilder, gegen sechzig, befindet

*) Ein anderer, garnicht mit ihm verwandter Bonifazio Veronese (1489—1540) hat nach neuerer Untersuchung (Ludwig) nur in Verona gearbeitet. Aber die zehn aus venezianischen Gebäuden in die Akademie gebrachten Gemälde, die man dort unter zwei Bonifazi Veronesi verteilt, können unmöglich von einem und demselben Meister herrühren. Jünger und geringer als diese immer noch vorauszusetzenden zwei Bonifazi Veronesi ist Bonifazio Veneziano, der sich nach ihnen gebildet hat, und ganz ähnlich in den Gegenständen und der Art seiner Bilder Polidoro Veneziano. Diese beiden — keiner von ihnen hat sich bezeichnet — schließen sich auch an Tizian an. Alle vier kann man außer in Venedig auch in Dresden kennen lernen.



Abb. 286. Heilige Familie mit Katharina, von Palma Vecchio. Dresden.

Berglandschaft unter Viehherden (Dresden Nr. 192) die Betrachtung immer wieder auf sich ziehen. Es ist ein Bild von viel Inhalt und viel Stimmung. Für Palma ist es zu kräftig, namentlich wenn man es in seine späteste Zeit setzt; auch sind die Tiere doch wohl für ihn gar zu schlecht gezeichnet. Nimmt man deswegen aber erst andere Hände in Anspruch, so gerät man ganz ins Ungewisse. Palmas Hauptschüler war Bonifazio di Pitati aus Verona (1487—1553), der schon 1505 nach Venedig übersiedelte, ein ausgezeichneter Kolorist, mit prächtigen großen Historien in der Akademie vertreten.*) Ihm wäre in seinen besten Stunden das Bild ebensogut zuzutrauen, wie andererseits dem Cariani (S. 444), wiewohl das G. B. F. vorn an einem Sacke diesen nicht bezeichnen kann und jedenfalls später aufgemalt worden ist. Wenn das Bild von Palma sein sollte, an den ja selbstverständlich auch in dem andern Falle vieles erinnern müßte, so machte es jedenfalls unter allen seinen Bildern eine Gattung für sich aus.

Lorenzo Lotto ist weniger berühmt geworden als Palma, aber er ist bedeutender. Er wurde wahrscheinlich um 1476 in Venedig geboren, ist also wenig älter als Palma. Gestorben ist er in hohem Alter ohne Nachkommen, nachdem er 1555 seine Habe der Jungfrau von Loreto vermacht hatte. Über sein Leben wissen wir, obwohl Rechnungsbücher von ihm erhalten sind, nichts rechtes und denken ihn uns als einen ernsten, nur seiner Kunst zugewandten und zuletzt weltmüde gewordenen Mann. In seinen Werken tritt er uns als ein ungemein vielseitiger Künstler entgegen, der nacheinander sehr verschiedene Einflüsse in sich aufnimmt, diese aber niemals als unselbständiger Nachahmer wiedergibt, sondern innerlich verarbeitet, kräftig und interessant zu einem eigenen Stil ausgestaltet zeigt. Da er nur für seine Kunst lebte, so hat er sehr viel, nicht nur Ölbilder, sondern auch Fresken gemalt. Der größere Teil seiner Tafelbilder, gegen sechzig, befindet

*) Ein anderer, garnicht mit ihm verwandter Bonifazio Veronese (1489—1540) hat nach neuerer Untersuchung (Ludwig) nur in Verona gearbeitet. Aber die zehn aus venezianischen Gebäuden in die Akademie gebrachten Gemälde, die man dort unter zwei Bonifazi Veronesi verteilt, können unmöglich von einem und demselben Meister herrühren. Jünger und geringer als diese immer noch vorauszusetzenden zwei Bonifazi Veronesi ist Bonifazio Veneziano, der sich nach ihnen gebildet hat, und ganz ähnlich in den Gegenständen und der Art seiner Bilder Polidoro Veneziano. Diese beiden — keiner von ihnen hat sich bezeichnet — schließen sich auch an Tizian an. Alle vier kann man außer in Venedig auch in Dresden kennen lernen.



Abb. 287. Kreuzigung Christi, von Previtali. Venedig, Akademie.

sich noch in Italien, davon sehr viele in Bergamo, in Venedig und in den Kirchen der Marken bis nach Ancona und Loreto.

Ob er wirklich von Alvise Vivarini ausgegangen ist, wie man neuerdings aus einigen in Italien befindlichen Bildern seiner Frühzeit zu erkennen meint, und ob er dann im späteren Alter zu diesen Eindrücken seiner Jugend zurückgekehrt sei (Berenson), müssen wir dahingestellt sein lassen. Jedenfalls erinnert ein bezeichnetes früheres Werk, die „Vermählung der h. Katharina" (München), im Ausdrucke und in der Technik an Giovanni Bellini. Dann, etwa seit 1512, berührt er sich mit Palma: diese Arbeitsgemeinschaft führt zu wechselseitigem Einfluß, wobei wir uns nach dem über Palma Gesagten Lorenzo Lotto als den stärkeren Geist zu denken haben. Ein dritter Altersgenosse, Andrea **Previtali** aus Bergamo, dem man früher einen selbständigen Einfluß zuschrieb, hat an diesem Verhältnis nur als Empfangender teilgenommen. Seine angenehm wirkenden Bilder, Madonnen mit Heiligen in schöner Landschaft, von guter Farbe, oft im Breitformat, kommen auch im Norden vor (Berlin, Dresden). In anspruchsvollen, großen Konversationen, wie sie sich namentlich in Bergamo finden, liegt seine Stärke nicht. Seine Figuren sind nicht originell, und Previtali ist nur ein kleines Talent. In eine mit norditalienischem Naturgefühl wiedergegebene Landschaft gesetzt, machen sie aber dennoch mit ihrer anspruchslos verlorenen Gruppierung

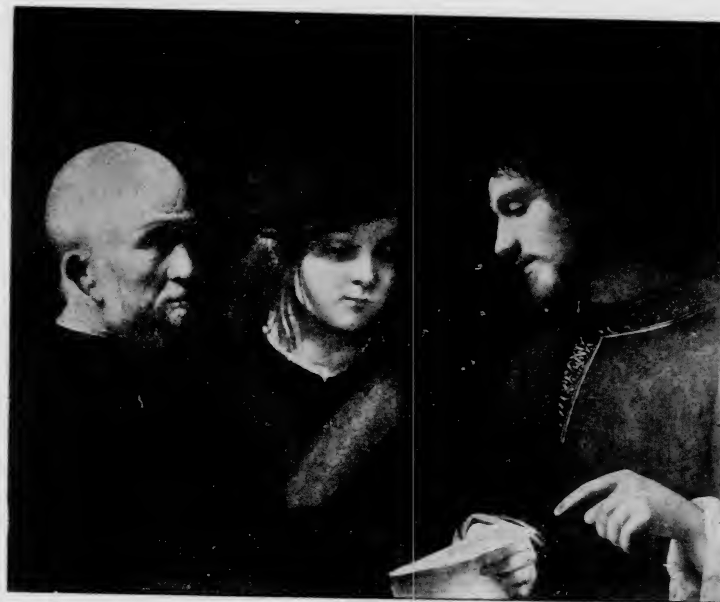


Abb. 288. Die drei Lebensalter, von Lorenzo Lotto. Florenz, Pal. Pitti.

Eindruck, und zwei kürzlich in die Akademie von Venedig gekommene derartige Landschaften mit der **Kreuzigung** (Abb. 287) und der Geburt Christi in tiefaufleuchtenden saftigen Farben werden auf jeden Betrachter eigentümlich anziehend wirken. — Lotto nähert sich ferner manchmal Giorgione und in seiner späteren Zeit bis zur Nachahmung Tizian; er ist also von beiden beeinflußt worden. Seine Bilder sind vielfach bezeichnet, aber nicht immer. In solchem Falle hat man sie früher und später oft einem von diesen beiden geben wollen. So schrieb z. B. das köstliche Halbfigurenbild mit den **Drei Lebensaltern** (Pal. Pitti; Abb. 288) Morelli bis zuletzt dem Giorgione zu, und ein ganz eigentümliches, anziehendes Breitbild mit einem „Männerporträt in dreifacher Ansicht" (Wien Nr. 508) galt, bis es Crowe und Cavalcaselle Lotto zuwiesen, für Tizianisch. Das Lebensalterbild zeigt uns bei ganz gleicher Anordnung auch einige innere Ähnlichkeit mit Giorgiones „Konzert"; anstatt der Musik hat ein Notenblatt in der Hand des Knaben die Aufgabe, die Personen geistig zu verbinden. Es ist besser erhalten und

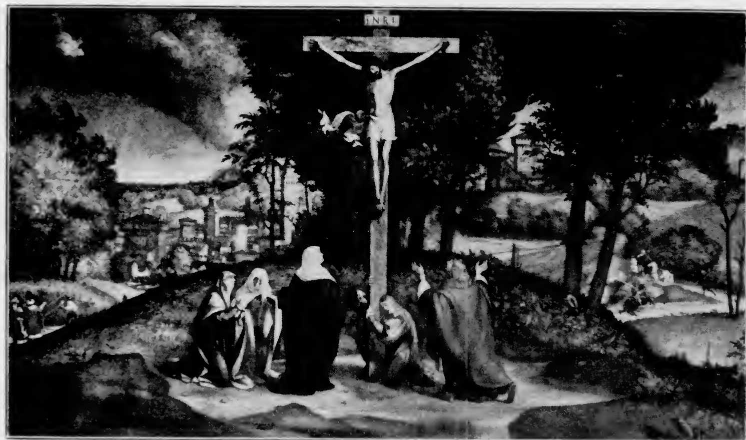


Abb. 287. Kreuzigung Christi, von Previtali. Venedig, Akademie.

sich noch in Italien, davon sehr viele in Bergamo, in Venedig und in den Kirchen der Marken bis nach Ancona und Loreto.

Ob er wirklich von Alvise Vivarini ausgegangen ist, wie man neuerdings aus einigen in Italien befindlichen Bildern seiner Frühzeit zu erkennen meint, und ob er dann im späteren Alter zu diesen Eindrücken seiner Jugend zurückgekehrt sei (Berenson), müssen wir dahingestellt sein lassen. Jedenfalls erinnert ein bezeichnetes früheres Werk, die „Vermählung der h. Katharina" (München), im Ausdrucke und in der Technik an Giovanni Bellini. Dann, etwa seit 1512, berührt er sich mit Palma: diese Arbeitsgemeinschaft führt zu wechselseitigem Einfluß, wobei wir uns nach dem über Palma Gesagten Lorenzo Lotto als den stärkeren Geist zu denken haben. Ein dritter Altersgenosse, Andrea **Previtali** aus Bergamo, dem man früher einen selbständigen Einfluß zuschrieb, hat an diesem Verhältnis nur als Empfangender teilgenommen. Seine angenehm wirkenden Bilder, Madonnen mit Heiligen in schöner Landschaft, von guter Farbe, oft im Breitformat, kommen auch im Norden vor (Berlin, Dresden). In anspruchsvollen, großen Konversationen, wie sie sich namentlich in Bergamo finden, liegt seine Stärke nicht. Seine Figuren sind nicht originell, und Previtali ist nur ein kleines Talent. In eine mit norditalienischem Naturgefühl wiedergegebene Landschaft gesetzt, machen sie aber dennoch mit ihrer anspruchslos verlorenen Gruppierung



Abb. 288. Die drei Lebensalter, von Lorenzo Lotto. Florenz, Pal. Pitti.

Eindruck, und zwei kürzlich in die Akademie von Venedig gekommene derartige Landschaften mit der Kreuzigung (Abb. 287) und der Geburt Christi in tiefaufleuchtenden saftigen Farben werden auf jeden Betrachter eigentümlich anziehend wirken. — Lotto nähert sich ferner manchmal Giorgione und in seiner späteren Zeit bis zur Nachahmung Tizian; er ist also von beiden beeinflußt worden. Seine Bilder sind vielfach bezeichnet, aber nicht immer. In solchem Falle hat man sie früher und später oft einem von diesen beiden geben wollen. So schrieb z. B. das köstliche Halbfigurenbild mit den **Drei Lebensaltern** (Pal. Pitti; Abb. 288) Morelli bis zuletzt dem Giorgione zu, und ein ganz eigentümliches, anziehendes Breitbild mit einem „Männerporträt in dreifacher Ansicht" (Wien Nr. 508) galt, bis es Crowe und Cavalcaselle Lotto zuwiesen, für Tizianisch. Das Lebensalterbild zeigt uns bei ganz gleicher Anordnung auch einige innere Ähnlichkeit mit Giorgiones „Konzert"; anstatt der Musik hat ein Notenblatt in der Hand des Knaben die Aufgabe, die Personen geistig zu verbinden. Es ist besser erhalten und

nicht bezeichnet. Wenn bereits in der Zeit, als die Medizeer ihre Bilder erwarben, eines den viel weniger berühmten Namen Lottos trug, so muß uns das zu denken geben. Ohne Frage hätten sie doch selbst lieber einen Giorgione besessen. Wir lassen es also Lotto und setzen es um 1512.

Das Merkwürdigste an dieser proteusartigen Künstlernatur ist das Zusammentreffen mit Correggio. Christi Abschied von seiner Mutter, mit Lottos Namen und 1521 bezeichnet (Berlin; Abb. 289), versetzt uns in eine Klosterhalle mit einzelnen Gemächern und Durchblick in einen Garten. Darin sehen wir in kleinen Figuren, als Staffage, außer Christus und Maria noch Johannes, Petrus, einen dritten Apostel (Jakobus) und zwei Frauen, und rechts davon die Stifterin (Elisabetta Rota aus Bergamo) knieend in vornehmer Zeittracht, neben ihr ein weißes Hündchen. Vorne auf dem Boden liegt ein Apfel neben einem Kirschenzweig, quer durch den Mittelraum schreitet gravitätisch eine schwarze Katze,*) und im Garten hinten sehen wir ein Kaninchen. Ein ungemein reiches und durch und durch originelles kleines Bild! Wenn es schon in der Farbe, im Aufbau, in der Architektur und deren Perspektive einen lombardischen Eindruck macht (Lotto lebte seit 1513 jahrelang in Bergamo), wenn das Helldunkel an Lionardo und Correggio erinnert, so führt die Haltung und der Gesichtsausdruck der Figuren, namentlich der ohnmächtigen Maria und des mit gekreuzten Armen vor ihr knieenden Christus, noch bestimmter auf Correggio. Dies Zusammentreffen ist um so auffallender, als der Gegenstand selten vorkommt und vorher wenigstens in Italien nicht behandelt worden zu sein scheint, und als er gerade auf einem kleinen, frühen Bilde Correggios (London, Mr. Benson; aus Mailand) wiederkehrt. — Von diesem einen Falle aus kann man nun auch auf anderen Bildern Lottos sowohl im Helldunkel wie im Ausdrucke des Sentiments deutliche Anklänge an Lionardo und Correggio finden. Ein Einfluß Lionardos auf Lotto, der viele seiner Bilder gesehen haben wird, ist wahrscheinlich. Ob nun Correggio und Lotto aus ähnlicher Stimmung etwa gleichzeitig und unabhängig voneinander zu ähnlichem Ausdruck gelangen konnten, oder ob für Correggio eine ältere, ähnliche Schultradition (Einfluß Lionardos durch Lorenzo Costa S. 388) anzunehmen ist, oder endlich ob, wie Morelli zuletzt meinte, Correggio ganz jung Werke Giorgiones, Tizians und sogar Lottos kennen gelernt hat, und so auch Lotto unter die Gebenden zu setzen wäre, als welcher er „früher correggiesk war als Correggio selbst“,

*) Auf einer „Verkündigung“ in Recanati springt neben der erschreckten Maria entsetzt eine Katze davon.



Abb. 289. Abschied Christi von seiner Mutter (Teilstück), von Lorenzo Lotto. Berlin.

— darüber wird man am besten seine datierten großen Kirchentafeln in Bergamo befragen. Thronende Madonnen mit Heiligen, Engeln und Putten, die eine (1517) in S. Bartolommeo unter einer prunkreichen Architektur mit zehn, zwei andere (1521) in S. Spirito und in S. Bernardino mit je vier Heiligen, alle erfüllt von einer Bewegung, wie sie unter den älteren Venezianern nur Tizian mitteilt. Aber die Gestalten sind noch schmiegsamer, mit weichen Gebärden und süßen Gesichtern, und Engel fliegen wirbelnd aufwärts und nieder in den gewagtesten Verkürzungen. Dazu kommt namentlich auf den beiden Bildern von 1521 eine durch kunstvoll geführtes Helldunkel ganz Leben gewordene Farbe. Alles das finden wir einige Jahre später auf Correggios Kuppelfresken in Parma wieder.

nicht bezeichnet. Wenn bereits in der Zeit, als die Medizeer ihre Bilder erwarben, eines den viel weniger berühmten Namen Lottos trug, so muß uns das zu denken geben. Ohne Frage hätten sie doch selbst lieber einen Giorgione besessen. Wir lassen es also Lotto und setzen es um 1512.

Das Merkwürdigste an dieser proteusartigen Künstlernatur ist das Zusammentreffen mit Correggio. Christi Abschied von seiner Mutter, mit Lottos Namen und 1521 bezeichnet (Berlin; Abb. 289), versetzt uns in eine Klosterhalle mit einzelnen Gemächern und Durchblick in einen Garten. Darin sehen wir in kleinen Figuren, als Staffage, außer Christus und Maria noch Johannes, Petrus, einen dritten Apostel (Jakobus) und zwei Frauen, und rechts davon die Stifterin (Elisabetta Rota aus Bergamo) knieend in vornehmer Zeittracht, neben ihr ein weißes Hündchen. Vorne auf dem Boden liegt ein Apfel neben einem Kirschenzweig, quer durch den Mittelraum schreitet gravitätisch eine schwarze Katze,*) und im Garten hinten sehen wir ein Kaninchen. Ein ungemein reiches und durch und durch originelles kleines Bild! Wenn es schon in der Farbe, im Aufbau, in der Architektur und deren Perspektive einen lombardischen Eindruck macht (Lotto lebte seit 1513 jahrelang in Bergamo), wenn das Helldunkel an Lionardo und Correggio erinnert, so führt die Haltung und der Gesichtsausdruck der Figuren, namentlich der ohnmächtigen Maria und des mit gekreuzten Armen vor ihr knieenden Christus, noch bestimmter auf Correggio. Dies Zusammentreffen ist um so auffallender, als der Gegenstand selten vorkommt und vorher wenigstens in Italien nicht behandelt worden zu sein scheint, und als er gerade auf einem kleinen, frühen Bilde Correggios (London, Mr. Benson; aus Mailand) wiederkehrt. — Von diesem einen Falle aus kann man nun auch auf anderen Bildern Lottos sowohl im Helldunkel wie im Ausdrucke des Sentiments deutliche Anklänge an Lionardo und Correggio finden. Ein Einfluß Lionardos auf Lotto, der viele seiner Bilder gesehen haben wird, ist wahrscheinlich. Ob nun Correggio und Lotto aus ähnlicher Stimmung etwa gleichzeitig und unabhängig voneinander zu ähnlichem Ausdruck gelangen konnten, oder ob für Correggio eine ältere, ähnliche Schultradition (Einfluß Lionardos durch Lorenzo Costa S. 388) anzunehmen ist, oder endlich ob, wie Morelli zuletzt meinte, Correggio ganz jung Werke Giorgiones, Tizians und sogar Lottos kennen gelernt hat, und so auch Lotto unter die Gebenden zu setzen wäre, als welcher er „früher correggiesk war als Correggio selbst",

*) Auf einer „Verkündigung" in Recanati springt neben der erschreckten Maria entsetzt eine Katze davon.



Abb. 289. Abschied Christi von seiner Mutter (Teilstück), von Lorenzo Lotto. Berlin.

— darüber wird man am besten seine datierten großen Kirchentafeln in Bergamo befragen. Thronende Madonnen mit Heiligen, Engeln und Putten, die eine (1517) in S. Bartolommeo unter einer prunkreichen Architektur mit zehn, zwei andere (1521) in S. Spirito und in S. Bernardino mit je vier Heiligen, alle erfüllt von einer Bewegung, wie sie unter den älteren Venezianern nur Tizian mitteilt. Aber die Gestalten sind noch schmiegsamer, mit weichen Gebärden und süßen Gesichtern, und Engel fliegen wirbelnd aufwärts und nieder in den gewagtesten Verkürzungen. Dazu kommt namentlich auf den beiden Bildern von 1521 eine durch kunstvoll geführtes Helldunkel ganz Leben gewordene Farbe. Alles das finden wir einige Jahre später auf Correggios Kuppelfresken in Parma wieder.

Jene bewegten großen Kirchenbilder in Bergamo, so sehr man sie als Kunstwerke bewundern muß, machen dennoch nicht die für uns interessanteste Seite Lottos aus. Noch weniger aber seine demnächst in Venedig unter dem



Abb. 290. Antonius in der Glorie, von Lorenzo Lotto. Venedig, SS. Giovanni e Paolo.

Eindruck von Tizians Assunta gemalten Heiligen in der Glorie: Nikolaus auf Wolken über einer Wasserlandschaft schwebend, in Carmine, und Antonius mit zwei Diakonen Bittschriften empfangend (Abb. 290), in S. S. Giovanni e Paolo,

datiert 1529 und 1542 — bis wir dann zuletzt, in Ancona und Loreto, diese Großmalerei allmählich in Routine und Altersverfall ausgehen sehen. Man meint zu fühlen, daß er hier ein seiner Begabung fremdes Gebiet betritt. Seiner innersten Natur entspricht die ruhige Darstellung, die den Nachdruck legt auf die Ausgestaltung der Einzelfigur, das von Anfang her der venezianischen Schule zugefallene Erbe, ferner alles, was im Bereich des Porträts liegt. Da gibt er immer neue Lösungen, die unser Nachdenken hervorrufen, und das unterscheidet ihn von Correggio, der viel zu unruhig war, um scharf im einzelnen zu beobachten. Dessen Auge scheint ganz hingenommen durch das zitternde Licht, das er über die Gegenstände ausgießt. Bei Lotto sind wir geneigt, immer noch mehr zu suchen, als er ausgedrückt hat, und da er immer verschieden ist und sich nie wiederholt, so zeigen uns gerade die einfachsten Gegenstände seinen Reichtum. So die unterlebensgroße Halbfigur einer Madonna mit dem kleinen Johannes in Dresden, höchst exakt modelliert, von lieblicher Strenge des Ausdrucks und in den Farben ganz oberitalienisch, mit einer feinen



Abb. 291. Sebastian, von Lorenzo Lotto. Berlin.

Jene bewegten großen Kirchenbilder in Bergamo, so sehr man sie als Kunstwerke bewundern muß, machen dennoch nicht die für uns interessanteste Seite Lottos aus. Noch weniger aber seine demnächst in Venedig unter dem



Abb. 290. Antonius in der Glorie, von Lorenzo Lotto. Venedig, SS. Giovanni e Paolo.

Eindruck von Tizians Assunta gemalten Heiligen in der Glorie: Nikolaus auf Wolken über einer Wasserlandschaft schwebend, in Carmine, und Antonius mit zwei Diakonen Bittschriften empfangend (Abb. 290), in S. S. Giovanni e Paolo,

datiert 1529 und 1542 — bis wir dann zuletzt, in Ancona und Loreto, diese Großmalerei allmählich in Routine und Altersverfall ausgehen sehen. Man meint zu fühlen, daß er hier ein seiner Begabung fremdes Gebiet betritt. Seiner innersten Natur entspricht die ruhige Darstellung, die den Nachdruck legt auf die Ausgestaltung der Einzelfigur, das von Anfang her der venezianischen Schule zugefallene Erbe, ferner alles, was im Bereich des Porträts liegt. Da gibt er immer neue Lösungen, die unser Nachdenken hervorrufen, und das unterscheidet ihn von Correggio, der viel zu unruhig war, um scharf im einzelnen zu beobachten. Dessen Auge scheint ganz hingenommen durch das zitternde Licht, das er über die Gegenstände ausgießt. Bei Lotto sind wir geneigt, immer noch mehr zu suchen, als er ausgedrückt hat, und da er immer verschieden ist und sich nie wiederholt, so zeigen uns gerade die einfachsten Gegenstände seinen Reichtum. So die unterlebensgroße Halbfigur einer Madonna mit dem kleinen Johannes in Dresden, höchst exakt modelliert, von lieblicher Strenge des Ausdrucks und in den Farben ganz oberitalienisch, mit einer feinen



Abb. 291. Sebastian, von Lorenzo Lotto. Berlin.

Berglandschaft im Fensterausschnitt, gemalt 1518 in Bergamo. Anders und im Charakter ganz venezianisch sind zwei Altarflügel von 1531 in Berlin: „Christophorus“ und Sebastian (Abb. 291), beide mit ernsten, tiefen Gesichtern und etwas Hintergrund. Die Gegenstände sind ja alltäglich und



Abb. 292. Bildnis eines Architekten, von Lorenzo Lotto. Berlin.

ziehen auf den ersten Blick nicht an. Aber bei näherem Aufachten sieht man leicht, wie Lotto doch wieder auf einen bestimmten Eindruck hin gearbeitet hat, und wie alles auf diesen einfachen Tafeln mit „stimmt“, der hohe Horizont des endlos scheinenden Wassers bei dem Christoph und der lilabläuliche, gestreifte Shawl an dem ausnehmend schön hingestellten Sebastian.

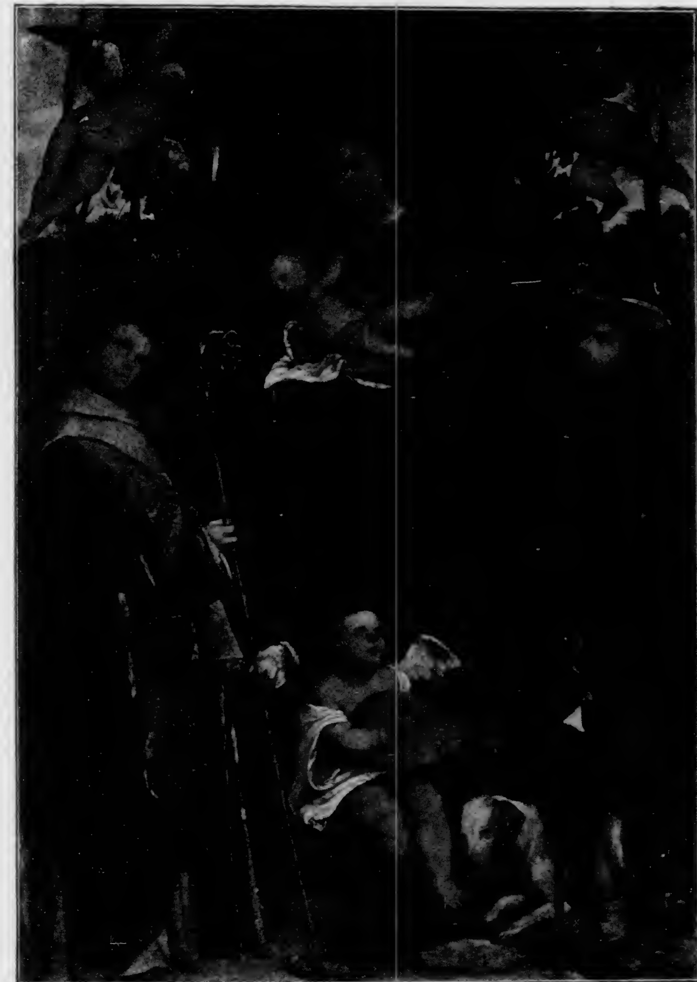


Abb. 293. Thronende Madonna, von Romanino. Berlin.

Lottos Bildnisse sind immer tief ernst, manchmal kraftvoll und energisch, öfter aber weich und sinnend bis zur Schwermut. So zwei kleinere Brustbilder jüngerer Männer in Berlin, worauf mit wenig Mitteln an

Berglandschaft im Fensterausschnitt, gemalt 1518 in Bergamo. Anders und im Charakter ganz venezianisch sind zwei Altarflügel von 1531 in Berlin: „Christophorus" und Sebastian (Abb. 291), beide mit ernsten, tiefen Gesichtern und etwas Hintergrund. Die Gegenstände sind ja alltäglich und



Abb. 292. Bildnis eines Architekten, von Lorenzo Lotto. Berlin.

ziehen auf den ersten Blick nicht an. Aber bei näherem Aufachten sieht man leicht, wie Lotto doch wieder auf einen bestimmten Eindruck hin gearbeitet hat, und wie alles auf diesen einfachen Tafeln mit „stimmt", der hohe Horizont des endlos scheinenden Wassers bei dem Christoph und der lilabläuliche, gestreifte Shawl an dem ausnehmend schön hingestellten Sebastian.



Abb. 293. Thronende Madonna, von Romanino. Berlin.

Lottos Bildnisse sind immer tief ernst, manchmal kraftvoll und energisch, öfter aber weich und sinnend bis zur Schwermut. So zwei kleinere Brustbilder jüngerer Männer in Berlin, worauf mit wenig Mitteln an

drapiertem Stoff, und dazu das einemal (Nr. 320) mit etwas Landschaft, ein bedeutend wirkender Hintergrund angebracht ist. Sodann finden wir dort noch als Kniestück in größerem Maßstabe einen schwarz gekleideten *Architekten*, breit behandelt in warmem, goldartigem Tone, aus seiner späteren Zeit (Abb. 292). Je drei Porträts haben wir in London und in der Brera. Dort ein Doppelbildnis von 1515, Agostino und Niccolò della Torre, lebensgroß im Brustausschnitt, jener mit einem Folioband des Galen (er war Professor der Medizin in Padua) im Arm, sodann ein Elternpaar mit zwei Kindern an einem gedeckten Tisch, mit Landschaftsdurchblick, venezianisch im Kostüm und Malwerk, Mann und Frau mit einem Anflug von Schwermut auf den geneigten Köpfen. Hier eine ausnehmend reich gekleidete junge Frau mit Fächer und Gebetbuch in den Händen und derselben tristezza des Ausdrucks. Lotto liebt es, den Moment der Aufnahme durch Zutaten interessant zu machen, deren tieferen Sinn wir nur ahnen können. Die Hand eines Mannes in der Galerie Borghese in Rom (Nr. 185) ruht auf einem Tisch mit welken Blumen und einem Elfenbeinschädel. In der Galerie Doria (Nr. 442) legt ein Schwarzgekleideter mit tiefbekümmertem Aufblick die eine Hand auf die Brust, während ein Reliefputto an der Wand gen Himmel sehend in den gefalteten Händen eine Wage hält. Nachklänge von Giorgione, dem das zweite Bild einstmals auch zugeschrieben wurde.

Viel weniger selbständig als Lotto oder Palma, aber darum doch beachtenswert, weil er, was diese gemeinsam haben, etwas von Giorgione, oft mit vieler Stimmung wiedergibt, ist Girolamo *Romanino* (um 1485 bis 1566). Er stammt aus Brescia (seine Vorfahren waren aus Romano bei Bergamo) und bildet mit Moretto, Savoldo und Moroni, als ältester eine besondere Schule von Brescia, nicht weit also von der Geburtsstadt Palma Vecchios. Romanino hat technisches Geschick und einen gewissen großen Wurf, — er hat viele Fresken in und bei Brescia ausgeführt — aber in der Durchführung pflegt er nicht zu genügen: seine Typen sind manchmal derb und schwer, seine Zeichnung ist nicht sorgfältig, und die Gewandung ist oberflächlich behandelt. Aber der Gesichtsausdruck, die Stimmung und die Farbe machen seine Kirchenbilder mit ihren ruhigen Figuren fast immer angenehm. Er bildete sich namentlich nach Giorgione, wie man aus vielen Bildern seiner früheren Zeit sieht, z. B. einer *Konversation* aus Brescia (Berlin; Abb. 293). Die Madonna thront vor einem Teppich und dunkelm Gebüsch. Ihr Kopf mit blondem, fast aschfarbenem Haar ist niedergewendet, ihr Blick hat keine bestimmte Richtung. Ebenso träumerisch sehen auch

Ludwig von Toulouse im prächtigen, roten Königsmantel links, und Rochus rechts zum Bilde heraus in die weite Ferne. Sogar der Hund des Rochus scheint etwas von diesem melancholischen Zuge angenommen zu haben, während zu Füßen des Thrones ein pausbackiger kleiner Engel in weißem Hemde und rotem Mantel mit bunten Flügeln, so reizend, wie Giovanni Bellini diese naiven Geschöpfe machte, mit seiner Mandoline im Arm allein vergnügt und verzückt nach oben sieht. Das Gemälde hat nicht die Sorgfalt und auch nicht die Frische der Erfindung, wie sie Werke von Meistern ersten Ranges zeigen. Aber ein solcher war er ja auch nicht, und sein Bild hat, wenn man sich darin vertiefen will, viele Merkmale des Abgeleiteten und Nachgeahmten, etwas von einer guten Fabrikarbeit an sich. In der schwermütigen Stimmung aber, die darin ruht, in dem Goldton und in den tiefen, satten Farben — grün und dreierlei rot — kann es uns eine Vorstellung von Giorgione geben. Gegenstände ohne Handlung halten diese Stimmung eher und länger fest. Ein anderes Bild Romaninos mit heftigen Bewegungen, die „Trauer um den Leichnam Christi" (Berlin) hat nicht mehr viel davon.

Größer und auch großartiger als jene Berliner Altartafel sind zwei in Italien gebliebene Konversationen, die eine, 1513, in der Pinakothek zu Padua mit vier, die andere, etwas früher, in S. Francesco zu Brescia mit sechs Heiligen, beide in kunstreich geschnitzten Rahmen, deren Formen sich auf dem ersten Bilde in einer triumphbogenartig gemalten Architektur wiederholen. Diese Hauptwerke Romaninos in der Tafelmalerei mit der feierlichen Pracht ihrer unbewegten Gestalten und den leuchtenden Farben zeigen, was eine tüchtige Schule vermag. „Der Unvorbereitete wird auf einen Meister allerhöchsten Ruhmes raten und sich in den vielleicht nie gehörten Namen kaum finden wollen" (J. Burckhardt).

Seit 1520, wo sein jüngerer und bedeutenderer Landsmann Moretto selbständig ist, beginnt dieser auf ihn einzuwirken. Romanino nimmt statt seines Goldtons einen silbernen an. Die Zeichnung wird strenger, kalte Farben herrschen vor. Blaue Stahlrüstungen erscheinen mit weißen Lichtern darauf, Landschaft mit schwarzblauem Himmel und leicht darüber hingeblasenen Feder- oder Strichwölkchen als Hintergrund. Einzelgestalten auf Altarflügeln weiß er in dieser Zeit vortrefflich zu geben; die fortschreitende Kraft des begabteren Genossen scheint ihn mit sich gezogen zu haben.

Savoldo, tätig zwischen 1508 und 48, erinnert vielleicht noch ein wenig an Giorgione, in dem Lauschigen und Dämmerigen: die *Venezianerin*,

ein oft wiederholtes, berühmtes Bild (Abb. 294) oder auch in dem Düstern seiner Darstellungen: dunkler Himmel mit dem letzten Abendrot auf der „Trauer um den Leichnam Christi" (Altartafel aus Brescia, ebenfalls in Berlin). Viel weniger aber Alessandro Bonvicino, nach einem Zu-



Abb. 294. Venezianerin, von Savoldo. Berlin.

namen seiner Familie gewöhnlich Moretto genannt (um 1498 bis 1555). Moretto hat mehr Größe und eigenes Leben als die beiden anderen Brescianer, er hat sich einen besonderen Stil geschaffen, zu dem sie es nicht gebracht haben. Etwas so hohes, selbständiges, ergreifendes, wo das Visionäre uns ganz gegenwärtig gemacht ist und doch ohne einen verletzenden realistischen

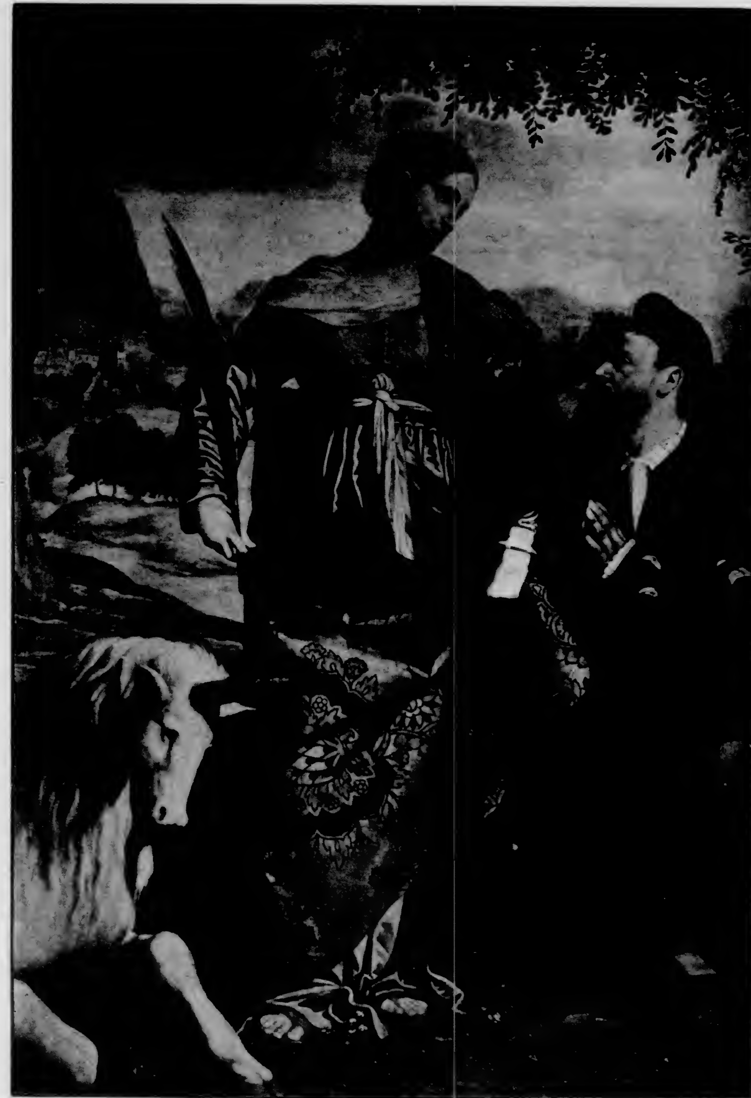


Abb. 295. Die h. Justina, von Moretto. Wien.

ein oft wiederholtes, berühmtes Bild (Abb. 294) oder auch in dem Düstern seiner Darstellungen: dunkler Himmel mit dem letzten Abendrot auf der „Trauer um den Leichnam Christi" (Altartafel aus Brescia, ebenfalls in Berlin). Viel weniger aber Alessandro Bonvicino, nach einem Zu-



Abb. 294. Venezianerin, von Savoldo. Berlin.

namen seiner Familie gewöhnlich Moretto genannt (um 1498 bis 1555). Moretto hat mehr Größe und eigenes Leben als die beiden anderen Brescianer, er hat sich einen besonderen Stil geschaffen, zu dem sie es nicht gebracht haben. Etwas so hohes, selbständiges, ergreifendes, wo das Visionäre uns ganz gegenwärtig gemacht ist und doch ohne einen verletzenden realistischen



Abb. 295. Die h. Justina, von Moretto. Wien.

Zug, wie die „Madonna, die einem Hirtenknaben auf dem Felde erscheint“ (in der Kirche zu Paitone bei Brescia) oder die Justina mit dem neben ihr knieenden Edelmann, in dem man früher den Herzog Ercole II. von Ferrara hat erkennen wollen (Wien; Abb. 295), beide in sehr guter Landschaft, hätte weder Romanino noch Savoldo erfinden können. Etwas so vornehmes, von Raffaelischem Schönheitssinn durchdrungenes, wie die maje-



Abb. 296. Bildnis eines Edelmannes, von Moretto. London.

stätisch aufgefaßte große „thronende Madonna“ mit den vier prächtig gekleideten Kirchenlehrern (Frankfurt, Städelsches Institut) haben sie niemals hervorgebracht. Er ist temperamentvoller, seine Darstellung bewegt und oft bis zum Pathetischen gesteigert: „Krönung Mariä“ mit Engeln und vier Heiligen in einer herrlichen Landschaft um 1530, S. S. Nazaro e Celso in Brescia, wo noch eine Menge dieser großen Kirchentafeln zu finden ist. Die herkömmlichen Aufgaben werden durch neue, aus dem Leben gegriffene Zu-

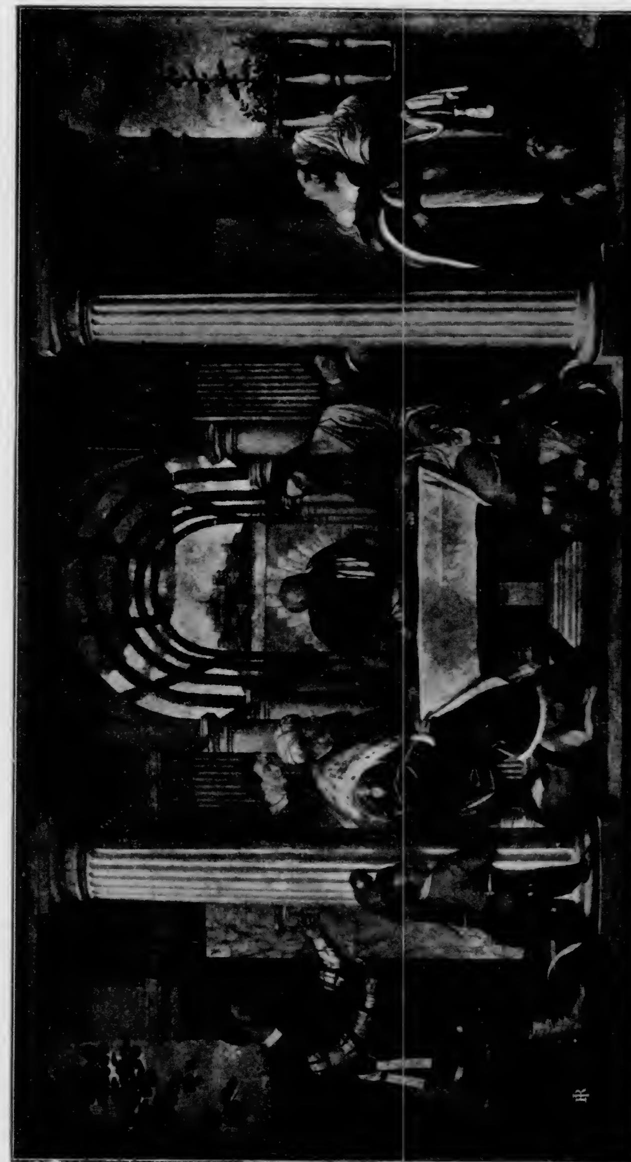


Abb. 297. Gastmahl des Pharisäers von Moretto. Venedig, S. Maria della Pietà.

Zug, wie die „Madonna, die einem Hirtenknaben auf dem Felde erscheint“ (in der Kirche zu Paitone bei Brescia) oder die Justina mit dem neben ihr knieenden Edelmann, in dem man früher den Herzog Ercole II. von Ferrara hat erkennen wollen (Wien; Abb. 295), beide in sehr guter Landschaft, hätte weder Romanino noch Savoldo erfinden können. Etwas so vornehmes, von Raffaelischem Schönheitssinn durchdrungenes, wie die maje-



Abb. 296. Bildnis eines Edelmannes, von Moretto. London.

stätisch aufgefaßte große „thronende Madonna“ mit den vier prächtig gekleideten Kirchenlehrern (Frankfurt, Städelsches Institut) haben sie niemals hervorgebracht. Er ist temperamentvoller, seine Darstellung bewegt und oft bis zum Pathetischen gesteigert: „Krönung Mariä“ mit Engeln und vier Heiligen in einer herrlichen Landschaft um 1530, S. S. Nazaro e Celso in Brescia, wo noch eine Menge dieser großen Kirchentafeln zu finden ist. Die herkömmlichen Aufgaben werden durch neue, aus dem Leben gegriffene Zu-

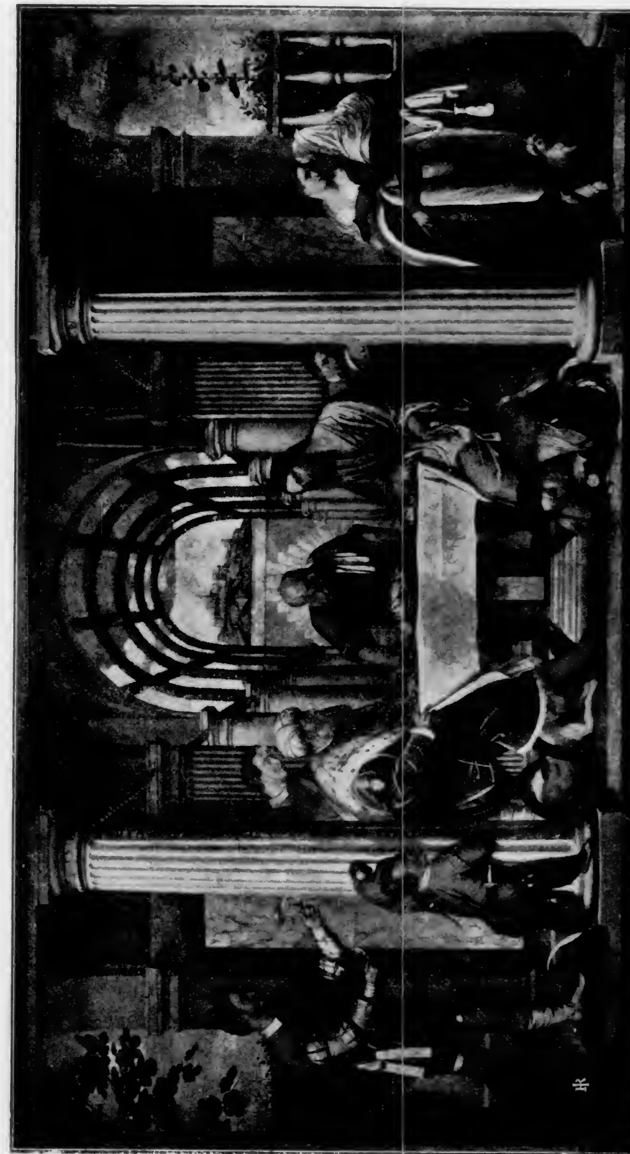


Abb. 297. Gastmahl des Pharisäers von Moretto. Venedig, S. Maria della Pietà.

taten anmutig aufgefrischt: Nikolaus naht sich mit vier Schulkindern dem Thron der Madonna (aus der Kirche S. M. de' Miracoli in die Galerie Martinengo gebracht, 1539). Auch im Bildnis ist Moretto bedeutend, anziehend in der Art Giorgiones und Lottos durch Andeutung tiefer liegender Seelenzustände. Der weiche junge Edelmann unserer Abbildung denkt an

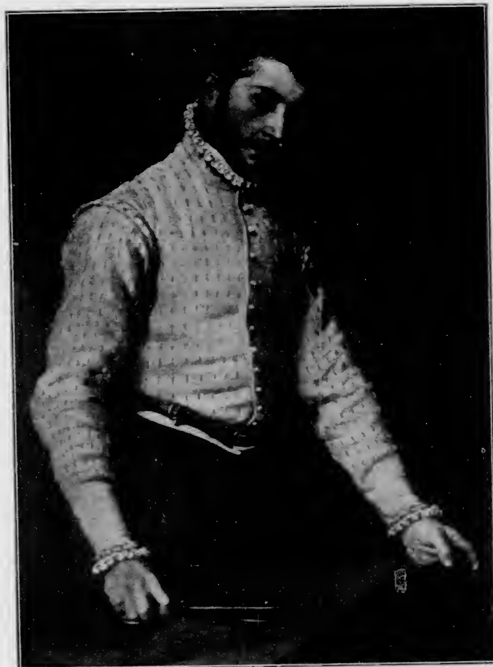


Abb. 298. Bildnis eines Schneiders, von Moroni. London.

die Frau seines Herzens, wie uns die Inschrift an seinem Federbarett anvertraut (London; Abb. 296). Ein zweites Porträt daselbst, gleichfalls aus Brescia und 1526 datiert, stellt einen Herrn aus dem Hause der Fenaroli in ganzer Figur und in enganliegender militärischer Tracht dar, glänzend von Erscheinung und herrlich gemalt; er könnte der jüngere Bruder des knieenden Stifters auf dem Bilde der Justina in Wien sein. Moretto ist von Romanino ausgegangen und hat sich dann an die eigentlichen Venezianer

angeschlossen, namentlich an Palma und Tizian und ganz zuletzt („Gastmahl des Pharisäers", Venedig, S. Maria della Pietà; Abb. 297, und „Hochzeit zu Cana", Lonigo, S. Fermo, beide von 1544) erinnert er schon etwas an Paolo Veronese. Er greift also in eine Zeit hinüber, die uns hier noch nicht beschäftigt.

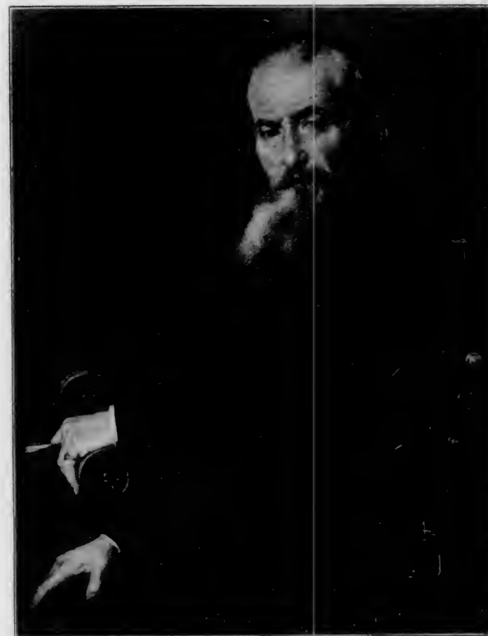


Abb. 299. Bildnis des Dichters Pantera, von Moroni. Florenz, Uffizien.

Moretto hat noch einen Schüler gebildet, den Bergamasken Moroni († 1578), der sich an großen Kirchentafeln zwar nur mit mäßigem Erfolge versucht hat. Dagegen ist er ein scharf beobachtender, erst im vorigen Jahrhundert zu Ehren gekommener Maler vorzugsweise männlicher Porträts, die uns eine in dieser Umgebung völlig neue Auffassung zeigen. Tizian pflegte die Honoratioren von Bergamo, wenn sie von ihm porträtiert zu werden wünschten, an diesen ihren Landsmann zu verweisen: der könne sie malen, wie sie leibten und lebten. In der Tat hat Giovanni Battista Moroni alles

taten anmutig aufgefrischt: Nikolaus naht sich mit vier Schulkindern dem Thron der Madonna (aus der Kirche S. M. de' Miracoli in die Galerie Martinengo gebracht, 1539). Auch im Bildnis ist Moretto bedeutend, anziehend in der Art Giorgiones und Lottos durch Andeutung tiefer liegender Seelenzustände. Der weiche junge Edelmann unserer Abbildung denkt an



Abb. 298. Bildnis eines Schneiders, von Moroni. London.

die Frau seines Herzens, wie uns die Inschrift an seinem Federbarett anvertraut (London; Abb. 296). Ein zweites Porträt daselbst, gleichfalls aus Brescia und 1526 datiert, stellt einen Herrn aus dem Hause der Fenaroli in ganzer Figur und in enganliegender militärischer Tracht dar, glänzend von Erscheinung und herrlich gemalt; er könnte der jüngere Bruder des knieenden Stifters auf dem Bilde der Justina in Wien sein. Moretto ist von Romanino ausgegangen und hat sich dann an die eigentlichen Venezianer

angeschlossen, namentlich an Palma und Tizian und ganz zuletzt („Gastmahl des Pharisäers", Venedig, S. Maria della Pietà; Abb. 297, und „Hochzeit zu Cana", Lonigo, S. Fermo, beide von 1544) erinnert er schon etwas an Paolo Veronese. Er greift also in eine Zeit hinüber, die uns hier noch nicht beschäftigt.

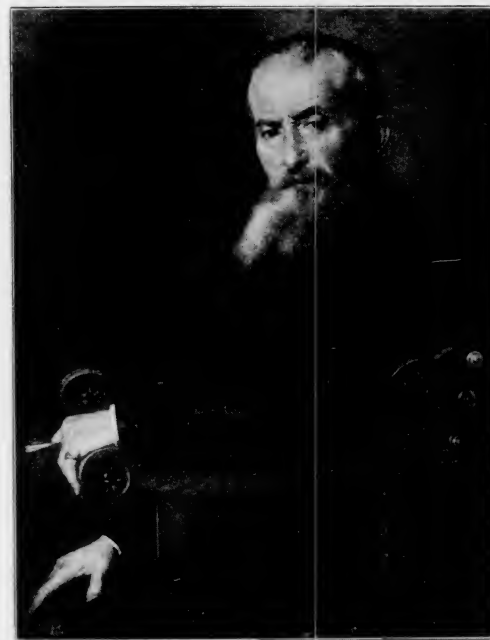


Abb. 299. Bildnis des Dichters Pantera, von Moroni. Florenz, Uffizien.

Moretto hat noch einen Schüler gebildet, den Bergamasken Moroni († 1578), der sich an großen Kirchentafeln zwar nur mit mäßigem Erfolge versucht hat. Dagegen ist er ein scharf beobachtender, erst im vorigen Jahrhundert zu Ehren gekommener Maler vorzugsweise männlicher Porträts, die uns eine in dieser Umgebung völlig neue Auffassung zeigen. Tizian pflegte die Honoratioren von Bergamo, wenn sie von ihm porträtiert zu werden wünschten, an diesen ihren Landsmann zu verweisen: der könne sie malen, wie sie leibten und lebten. In der Tat hat Giovanni Battista Moroni alles

Idealisieren, den großen historischen Zug und das unausgesprochene Bedeutsame, was uns in die Tiefe führt, ganz beiseite gelassen. Er zeigt uns Menschen des Tages, sprechend natürlich mit Haut und Haar und getroffen bis in die kleinen Lächerlichkeiten ihres Wesens: die Leute aus der Provinz (fast alle diese Bilder stammen aus Bergamo) zum Unterschiede von den venezianischen Nobili, die Tizian saßen. Sie sind sehr zahlreich. Drei finden sich in Berlin, männliche Brustbilder, Nr. 167 mit der frühesten bekannten Jahrzahl 1553. Sechs in London, darunter eine sonntäglich geputzte Dame im Seidenkleid, ein finster blickender Edelmann in knapper Waffentracht, diese in ganzer Figur, ferner ein Schneider am Zuschneidetisch mit der Schere in der Hand (Abb. 298) und ein Richter, komisch aufgeblasen zu wichtiger Amtsmiene, beides Kniestücke. Köstlich sind auch zwei männliche Bildnisse der Uffizien. Wir geben hier den Dichter Giovanni Antonio Pantera, der mit absichtsvoller Lässigkeit in seinem Lehnsessel Platz genommen hat, mit einem Buche in der Hand (Abb. 299). Wahrscheinlich ist es sein 1535 erschienenes religiöses Lehrgedicht, daß er dem König Franz I. von Frankreich widmen durfte. Darnach wird niemand von uns mehr verlangen. Aber zu den Werken des Schneidermeisters hätten wir wohl noch alles Vertrauen. Eigentümlich modern mutet auch das bei Moroni an, daß er meistens das Hintergrundbeiwerk wegläßt und seine Personen vor eine schlichte perlgraue Wand setzt. Grau und Schwarz sind auch übrigens, im Gegensatze zu der reichen Palette der Venezianer, seine hauptsächlichsten Farben, und mit so einfachen Mitteln erreicht er ganz erstaunliche Wirkungen. Die Kunstgeschichte hat ihn unter die Maler dritten oder vierten Ranges gestellt. Wenn aber heute jemand mit einem Dutzend solcher Bildnisse plötzlich hervorträte, welchen Platz würde der wohl beanspruchen können?



VOLUME 2




EX LIBRIS
CHARLES V. PATERNO, M.D.
LEONARDO DA VINCI
MICHAEL ANGELO
GALILEI
VERDI
CASA ITALIANA
COLUMBIA UNIVERSITY
IN THE CITY OF NEW YORK

Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Zweiter Band

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweite vermehrte Auflage

Zweiter Band

Mit 268 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Inhalt des zweiten Bandes.

Viertes Buch. Die Hochrenaissance. S. 1—407.

Viertes Buch

Die Hochrenaissance

Lionardo da Vinci und seine Schule
Michelangelo und Raffael bis zu ihrem Übergang nach Rom
Michelangelo und Raffael in Rom

I. Lionardo da Vinci und seine Schule.

Lombarden (Luini) und Sienesen (Sodoma, Peruzzi). Florenz: Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto.



Abb. 1. Selbstbildnis Lionardos. Rötelzeichnung. Turin.

Mit Lionardo da Vinci (1452—1519) beginnt ein neuer Abschnitt in der italienischen Kunstgeschichte, wie vorher mit Giotto und mit Masaccio. Die Wendung erscheint, wenn man die inzwischen angewachsene Menge der fertigen künstlerischen Leistungen und der neuen Probleme berücksichtigt, noch bedeutender und als Ergebnis der Lebensarbeit eines Mannes beinahe wunderbar. Lionardos Vielseitigkeit ist sprichwörtlich geworden. Er war nicht nur ein erfindender und ausführender Künstler in allen drei bildenden Künsten, sondern auch Ingenieur und Naturforscher in dem ganzen Umfange menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung, den er mit selbständigen Gedanken durchdrang und für seine Mit- und Nachwelt weiter aufhellte. Wenn man auf die einzelnen Teile seines Forschungsgebietes sieht, wenn man beachtet, wie er etwas scheinbar den Aufgaben des bildenden

Künstlers so entlegenes, wie die menschliche Sprache und die Rede in Prosa und Poesie, mit demselben eindringlichen Ernste erfaßt, so scheint es, als könnte man sich keine Rechenschaft darüber geben, was ihm in seinen Bestrebungen die Hauptsache war, und worin das Entscheidende seiner Begabung lag. Das gilt insbesondere für die drei bildenden Künste. Man pflegt Lionardo als Maler anzusehen, aber war er nicht ebenso groß als Bildhauer oder als Architekt? Die italienische Kunst geht allmählich von der Frührenaissance in eine Hochrenaissance über. Dieser Unterschied, der uns von nun an beschäftigen wird, spricht sich am deutlichsten in der Architektur aus, weil wir in ihr das Formelle am einfachsten auf bestimmte äußere Tatsachen zurückführen können. An diesem Übergange hat Lionardo unter allen Künstlern den stärksten und in allen drei Künsten einen persönlichen Anteil. Allerdings sind uns in bezug auf Architektur und Plastik nur Entwürfe von ihm erhalten. Aber welcher Reichtum an Erfindung steckt in den Architekturen seiner Bildhintergründe und seiner Handzeichnungen! Seine Hallen und Bogengänge, seine Fassaden von Profangebäuden und Kirchen führen unmittelbar auf Bramante und Raffael hin. Seine Studien für zwei Reiterdenkmäler in Mailand ergeben nebenher eine Menge neuer Motive für dekorative Aufgaben im Sinne der Hochrenaissance. Die Anfänge der Barockkunst, die uns schon bei Filippino Lippi entgegentraten, (I, S. 287), gehen auf Lionardo als Erfinder zurück. Auch in der Malerei geben ja doch seine vorhandenen Bilder nur einen kleinen Teil dessen, was er wirklich geleistet und bedeutet hat. Wir können uns seiner ganzen Größe nur bewußt werden, wenn wir seine Entwürfe und seine aufgezeichneten Gedanken zur Grundlage unseres Urteils machen. Und wenn nicht das Meiste bei ihm Entwurf geblieben wäre, worüber seine Zeitgenossen oft geklagt haben und sich verwunderten, wenn er, wie sie es wünschten, mehr ausgeführt und viel vollendet hinterlassen hätte: so würde sein Leben nicht ausgereicht haben, um aus ihm den universalen Geist zu machen, als welcher er nun in der Geschichte der Kunst einzig dasteht. Wir sollen also die Frage, in welcher der drei Künste er am größten war, besser gar nicht stellen. Für ihn war die Kunst ein Ganzes, und in jeder ihrer Arten ging er jeder Aufgabe nach, wann und so lange ihn sein Geist dazu antrieb. Darum hat er sie so vielseitig in die Breite und so stark und weit in die Zukunft hinaus fördern können wie kein anderer.

Die Betrachtung Lionardos wird weniger oft auf vollendeten, Genuß bietenden Werken ausruhen können; sie wird öfter den mühevolleren Weg

durch Gestrüpp und viele kleine Trümmer der Überlieferung zu den Gedanken des Künstlers zurück nehmen müssen. Bei seiner großen Bedeutung und bei der Menge der Fragen ist es zweckmäßig, daß wir zuerst die sicher zu datierenden Werke mit seinem Lebensgange verbinden und dann erst die noch übrigen betrachten. Da öfter auf seine handschriftlichen Aufzeichnungen Bezug genommen werden muß, so mögen zunächst einige Mitteilungen darüber hier ihre Stelle finden.

Lionardo pflegte ein Notizbuch bei sich zu führen, in das er jede Beobachtung, die ihm einfiel, sofort eintrug; er sah das als ein wesentliches Hilfsmittel für den Künstler an und empfahl es seinen jüngeren Freunden. Was er an solchen Beobachtungen in seinen Gedanken bis zu einem gewissen Grade verarbeitet hatte, das schrieb er nicht streng planmäßig, aber unter bestimmten Rubriken in Arbeitsjournale oder Tagebücher ein, und zwar ganz knapp und mit Abkürzungen, und außerdem mit der linken Hand rückwärts schreibend, so daß das Geschriebene nur durch einen Spiegel lesbar war. Daß er diese Spiegelschrift wählte, um den Inhalt vor solchen, die diesen Gebrauch des Spiegels nicht kannten, zu verstecken, ist nicht anzunehmen. Es war also eine Sonderbarkeit, die er sich angewöhnt hatte. Er konnte eben mit beiden Händen zeichnen und malen, und seine Zeichnungen sind sogar zum größten Teile mit der linken Hand schraffiert, wie man aus der Richtung der Striche sieht.*) Ein noch bequemeres Mittel als die allerkürzeste Schrift war für ihn die andeutende Zeichnung, der wir daher überall in diesen Büchern begegnen, bald klein und mit ein paar Strichen gegeben, bald umfangreich mit vielen Gegenständen. Aber alle diese Zeichnungen sind nur Mittel zur Verständigung; sie gehen nicht auf Formschönheit und malerische Wirkung aus, auch wenn sie noch so umfangreich sind. Sie sind also durchaus zu unterscheiden von den Künstlerzeichnungen, die ein Kunstwerk auf irgend einer Stufe seiner Vorbereitung oder Entwickelung zeigen. Bald sind jene Zeichnungen die Hauptsache und werden nur durch einzelne Bemerkungen erläutert; bald geben sie ihrerseits nur beiläufige Illustrationen zu einem zusammenhängenden Schrifttext. Lionardos Auseinandersetzungen beziehen sich hier auf alle Gebiete menschlicher Beobachtung. An dem Himmel mit seinen Sternen und an der Erde mit Wasser und Land, mit Bergen

*) Woraus jedoch keineswegs hervorgeht, daß nur diese echt und zwar alle, die rechts gezeichneten dagegen unecht sind, denn dann wäre die Kenntnis seiner Handzeichnungen Kinderspiel!

und Städten werden Probleme der Optik und der Mechanik und selbst Fragen der physikalischen Geographie und der natürlichen Entwickelungsgeschichte erörtert. Lionardo nahm ein ganz besonderes Interesse an der Landschaft. Er bestieg, wie einst Petrarca, hohe Berge, z. B. vom Comersee aus den Monte Rosa! Es werden Entwürfe vorgelegt zu allen erdenklichen Veranstaltungen des Lebens in Krieg und Frieden: Hoch-, Tief- und Wasserbauten, Brücken, Maschinen, Transportmitteln, Belagerungs- und Verteidigungspark, Geschützen, Minen für unterseeischen Schiffskampf, Torpedobooten, Kampfwagen. Hier sind Entdeckungen vorbereitet und Erfindungen angedeutet, deren ganzen Inhalt die exakte Wissenschaft der nächsten Jahrhunderte unter ihre größten Erfolge zählt. Erst in unseren Tagen ist man zu der Einsicht gekommen, daß der Ertrag dieser Arbeiten noch zu heben ist, und diesen zahlreichen Bänden gegenüber versteht man es, daß Lionardo so wenig Bilder fertig gemalt hat. Ihn reizte die Arbeit nur als Mittel der Erkenntnis. Er nennt die Zeichnung einmal geradezu die Mutter des ersten, nicht fehlenden Erkennens, die Erzieherin aller Wissenschaften. So lebte er in Entwürfen und Skizzen. Die Ausführung überließ er anderen. Von diesen Aufzeichnungen kamen aus Lionardos Nachlaß dreizehn Folio- und Quartbände an Francesco Melzi, dessen Sohn Orazio sie nach des Vaters Tode (1570) noch eine Zeitlang bewahrte; dann wurden sie zerstreut und zum teil zerstückelt. Einen Band bekam der Kardinal Borromeo und schenkte ihn der Ambrosiana in Mailand; drei wurden nach 1613 zu dem riesigen „Codex Atlanticus“ vereinigt und demnächst nebst einem weiteren Bande und zehn Heften geringeren Umfanges ebenfalls in die Ambrosiana gestiftet, so daß diese nun dreizehn ungleichartige Codices (immerhin nur einen Teil jener dreizehn Bände Melzis) besaß. Alle brachte 1796 Bonaparte nach Paris, und nur der Codex Atlanticus wurde 1815 in die Ambrosiana zurückgegeben, die zwölf übrigen Bände sind in Paris geblieben. Andere Handschriften (zum teil nachweisbar die einst von Orazio Melzi besessenen) befinden sich noch anderwärts in Italien, z. B. in der Bibliothek Trivulzi in Mailand, sowie im British Museum, in South-Kensington und in Windsor. Mit der Veröffentlichung dieser Schätze hat man längst an den verschiedenen Stellen begonnen.*)

*) Mit dem Codex Atlanticus in Italien (Akademie der Lincei, in der mustergültigen Bearbeitung Piumatis 1894), mit den Pariser Handschriften in Frankreich (Ravaisson-Mollien 1881). Aus den englischen Handschriften hat J. P. Richter Proben gegeben: The literary works etc. 1883. Sabaschnikoff hat einige kleinere

Während diese Bände in der Hauptsache eigenhändige Aufzeichnungen Lionardos für seinen persönlichen Gebrauch enthalten, gibt ein besonderer Trattato della pittura einen Auszug seiner Lehre für den praktischen Unterricht wieder. Der Anfang dieses Malerbuchs geht noch auf Lionardo selbst zurück, das Übrige haben seine Freunde nach seinen Mitteilungen und zum teil auch aus seinen Schriften zusammengestellt, und das Ganze ist in seiner vollständigsten Fassung in einer Handschrift des Vatikans enthalten. Die Handschrift ist von einer unbekannten Hand geschrieben und hat sich einmal im Besitze seines Freundes und Erben Francesco Melzi befunden. Dieses merkwürdige Buch, dessen Inhalt sich vielfach mit den eigenen Aufzeichnungen Lionardos in den Tagebüchern berührt, hat in Verbindung mit einer einigemale vorkommenden Inschrift zu der Meinung geführt, es sei damals in Mailand eine förmlich organisierte „Akademie Lionardos da Vinci“ ins Leben getreten. In Lionardos Malerbuch hat die Antike unter den Lehrmitteln für die Künstler keine Stelle mehr. Wie er selbst aus ihr außerordentlich wenig Anregungen gewonnen hat, so beruht auch aller Unterricht seiner Schule auf Naturbeobachtung. Das Zeitalter der Nachahmung hat sein Ende erreicht. Damit ist Lionardos bahnbrechende Bedeutung auch prinzipiell gegeben. Der Künstler soll der Sohn der Natur sein, nicht ihr Enkel!

Dem Stand der Notare hat das ältere Italien von seiner höheren geistigen Kultur, wie man aus der Literaturgeschichte weiß, recht viel zu verdanken. So verdankt es auch seinen größten Künstler einem jungen Notar, als dessen unehelicher Sohn Lionardo auf einer Villa bei Vinci nicht weit von Florenz geboren wurde. Seine Mutter fand bald einen anderen Mann, und sein Vater heiratete nicht weniger als viermal und hatte seit 1476 elf legitime Kinder, die später dem armen Lionardo das Leben nach Kräften erschwerten. Trotzdem vermachte er kurz vor seinem Tode seinen „leiblichen Brüdern“ eine ansehnliche Summe Geldes und sein Landgut bei Fiesole. Er selbst schloß nie einen Ehebund. Ihm genügte der Verkehr mit Freunden und Schülern, er fand hochstehende Gönner, und sein unruhiges Wanderleben war ausgefüllt von seiner Kunst und seinen nie rastenden Gedanken. Zwanzigjährig wurde er in die Malergilde von Florenz eingeschrieben (I, S. 261). Was wir übrigens von ihm hören, läßt darauf schließen, daß er seinen

Schriften z. B. über den Vogelflug, Paris 1893, veröffentlicht. Das von diesen Schriften zu unterscheidende „Malerbuch“ ist von Ludwig herausgegeben.

Beruf schwer fand und daß er ursprünglich nicht dafür bestimmt worden war. Die vielen Geschichten aus seiner Jugendzeit machen den Eindruck, als ob er zunächst in seinem Kreise wohl als Wunderkind, aber doch auch als ein unverstandener Sonderling gegolten habe, bis er bei Verrocchio in Florenz in die richtige Schule kam. Ein so ungewöhnlicher Schüler, den der Meister noch zuletzt auf dem Bilde für S. Salvi den einen der beiden Engel malen ließ (I, S. 262), hat natürlich in diesen und den folgenden Jahren noch vieles hervorgebracht. Vasari und andere Berichterstatter erzählen uns von Bildern und Entwürfen, die alle namentlich mit Rücksicht auf neue, geistreiche Erfindungen gepriesen werden. Unter seinen Handzeichnungen ist vieles, was sicher in diese Zeit gehört, und manches davon berührt sich auch in den Gegenständen mit den bei den Schriftstellern erwähnten Arbeiten. Aber ein bestimmt dieser Periode angehörendes, vollendetes oder doch in gewissem Sinne abgeschlossenes Werk (wofür Manchen die „Anbetung der Könige“ in den Uffizien gilt; wir setzen sie später an) haben wir nicht mehr. Auf einige seiner vermeintlichen Jugendwerke kommen wir noch zurück.

Für keinen Künstler haben übrigens die Handzeichnungen eine so umfassende Bedeutung wie für Lionardo. Wir verstehen darunter nicht die früher erwähnten, die seine handschriftlichen Mitteilungen unterstützen und teilweise ersetzen sollten, sondern die ebenfalls zahlreichen, die künstlerische Erfindungen enthalten. Wir können die Weite des Gesichtskreises, der sich hier auftut, nur andeuten. Bei der Betrachtung der Bilder wird einzelnes erwähnt werden, aber der größte Teil hat gar nicht den Weg bis zur Staffelei gefunden.

Wir haben früher gesehen, wie der junge Lionardo um diese Zeit, wo Florenz erfüllt war von dem wetteifernden Streben zahlreicher Künstler, wohl auf einige von ihnen, wie Verrocchio oder Sandro Botticelli, mit seinem größeren Talente einen stillen Einfluß ausübte. Aber seinen richtigen Platz als ein kräftig aufstrebender Bahnbrecher fand er hier nicht. Er konnte bei seiner Art keine Erfolge zeigen, woran man doch durch die vielen Bilder der anderen gewöhnt war, — oder er hat sie wenigstens nicht gezeigt. Ihm mußte daran liegen, einen anderen Ort und einen neuen Grund zu finden, um die Kraft zu entfalten, die er in sich fühlte, und es ist bezeichnend, daß er sich dem Regenten von Mailand als Ingenieur und Kriegstechniker empfiehlt mit Brücken und Belagerungsapparaten, mit Waffen aller Art, Hinterladern und Mitrailleusen, daß er hingegen der Malerei und der

Skulptur in Marmor, Erz und Ton, die er ebenfalls leisten könne, erst am Schlusse seiner Denkschrift erwähnt: er könne seine Kräfte dem Bronzepferd widmen zum Gedächtnis des verstorbenen Herzogs Francesco und zum ewigen Ruhme des Hauses Sforza.

Lodovico Sforza, il Moro genannt, regierte zwar noch als Vormund



Abb. 2. Männliches Porträt. Schule Lionardos, S. 19. Mailand, Ambrosiana.

seines jungen Neffen Giangaleazzo Maria (der erst 1494, vielleicht nicht ohne Mitwissen des Onkels, Gift bekam), aber er bereitete sich schon mit allen Mitteln der Tyrannenweisheit auf die Herzogswürde vor.*) Als Ge=

*) Giangaleazzo Maria war der Sohn von Lodovicos älterem Bruder Galeazzo Maria, der 1466 seinem Vater Francesco in der Regierung folgte und 1476 ermordet wurde (Stammbaum hinter diesem Bande).

Beruf schwer fand und daß er ursprünglich nicht dafür bestimmt worden war. Die vielen Geschichten aus seiner Jugendzeit machen den Eindruck, als ob er zunächst in seinem Kreise wohl als Wunderkind, aber doch auch als ein unverstandener Sonderling gegolten habe, bis er bei Verrocchio in Florenz in die richtige Schule kam. Ein so ungewöhnlicher Schüler, den der Meister noch zuletzt auf dem Bilde für S. Salvi den einen der beiden Engel malen ließ (I, S. 262), hat natürlich in diesen und den folgenden Jahren noch vieles hervorgebracht. Vasari und andere Berichterstatter erzählen uns von Bildern und Entwürfen, die alle namentlich mit Rücksicht auf neue, geistreiche Erfindungen gepriesen werden. Unter seinen Handzeichnungen ist vieles, was sicher in diese Zeit gehört, und manches davon berührt sich auch in den Gegenständen mit den bei den Schriftstellern erwähnten Arbeiten. Aber ein bestimmt dieser Periode angehörendes, vollendetes oder doch in gewissem Sinne abgeschlossenes Werk (wofür Manchen die „Anbetung der Könige“ in den Uffizien gilt: wir setzen sie später an) haben wir nicht mehr. Auf einige seiner vermeintlichen Jugendwerke kommen wir noch zurück.

Für keinen Künstler haben übrigens die Handzeichnungen eine so umfassende Bedeutung wie für Lionardo. Wir verstehen darunter nicht die früher erwähnten, die seine handschriftlichen Mitteilungen unterstützen und teilweise ersetzen sollten, sondern die ebenfalls zahlreichen, die künstlerische Erfindungen enthalten. Wir können die Weite des Gesichtskreises, der sich hier auftut, nur andeuten. Bei der Betrachtung der Bilder wird einzelnes erwähnt werden, aber der größte Teil hat gar nicht den Weg bis zur Staffelei gefunden.

Wir haben früher gesehen, wie der junge Lionardo um diese Zeit, wo Florenz erfüllt war von dem wetteifernden Streben zahlreicher Künstler, wohl auf einige von ihnen, wie Verrocchio oder Sandro Botticelli, mit seinem größeren Talente einen stillen Einfluß ausübte. Aber seinen richtigen Platz als ein kräftig aufstrebender Bahnbrecher fand er hier nicht. Er konnte bei seiner Art keine Erfolge zeigen, woran man doch durch die vielen Bilder der anderen gewöhnt war, — oder er hat sie wenigstens nicht gezeigt. Ihm mußte daran liegen, einen anderen Ort und einen neuen Grund zu finden, um die Kraft zu entfalten, die er in sich fühlte, und es ist bezeichnend, daß er sich dem Regenten von Mailand als Ingenieur und Kriegstechniker empfiehlt mit Brücken und Belagerungsapparaten, mit Waffen aller Art, Hinterladern und Mitrailleusen, daß er hingegen der Malerei und der

Skulptur in Marmor, Erz und Ton, die er ebenfalls leisten könne, erst am Schlusse seiner Denkschrift erwähnt: er könne seine Kräfte dem Bronzepferd widmen zum Gedächtnis des verstorbenen Herzogs Francesco und zum ewigen Ruhme des Hauses Sforza.

Lodovico Sforza, il Moro genannt, regierte zwar noch als Vormund



Abb. 2. Männliches Porträt. Schule Lionardos, S. 19. Mailand, Ambrosiana.

seines jungen Neffen Giangaleazzo Maria (der erst 1494, vielleicht nicht ohne Mitwissen des Onkels, Gift bekam), aber er bereitete sich schon mit allen Mitteln der Tyrannenweisheit auf die Herzogswürde vor.*) Als Ge-

*) Giangaleazzo Maria war der Sohn von Lodovicos älterem Bruder Galeazzo Maria, der 1466 seinem Vater Francesco in der Regierung folgte und 1476 ermordet wurde (Stammbaum hinter diesem Bande).

waltherrscher war er nicht schlimmer, als man es an den meisten aus dem früheren Hause der Visconti gewohnt war, und seinen grausamen Egoismus zeigte er wenigstens mit einer Naivität, die in Verbindung mit seiner Tatkraft oft ganz angenehm berührt. Auch Lionardo muß sich von dem Manne angezogen gefühlt haben, sonst hätte er schwerlich seine beste Lebenszeit bei ihm zugebracht und bis zuletzt (1499) bei ihm ausgehalten. Wann aber kam er nach Mailand? Jene Denkschrift würde uns darüber Auskunft geben, wäre sie nicht bloß in einem undatierten Konzept erhalten; so sind wir auf Schlüsse angewiesen. Nach einem Gewährsmann wäre er als Dreißigjähriger eingetroffen, also um 1482, nach einem anderen hätte er bis 1499 sechzehn Jahre auf das Bronzepferd verwandt, was auf denselben Zeitpunkt zurückführt, und damit lassen sich die Nachrichten über seine Abreise aus Florenz in Übereinstimmung bringen. Er wird dort von des Moro Plänen für ein Reiterdenkmal gehört haben (gerade damals hatte sein Lehrer den großartigen Auftrag von Venedig aus erhalten), und bot sich nun selbst in Mailand an, empfohlen von Lorenzo Medici, wie man gemeint hat, aber davon sagt die Denkschrift nichts. Lionardo war musikalisch, er soll mit einer wundersam gefertigten Leier gekommen sein, ein amüsanter Beobachter und hinreißend in der Unterhaltung, dabei voll von Einfällen und kleinen Künsten, wie sie an diesem Hofe erwünscht sein mußten, mit dem es, seit Burgund nicht mehr existierte, an feiner Prachtentfaltung kaum eine Hofhaltung in Europa aufnahm. Wer außer Lionardo konnte denn z. B. einen leibhaftigen Löwen konstruieren, der ins Zimmer hereingeschritten kam, sich vor dem königlichen Gaste von Frankreich verneigte und dann seine Brust aufklappte, aus der nun lauter Lilien hervorquollen? Das geschah freilich lange nach dieser Zeit, als es mit der Herrlichkeit der Sforza schon zu Ende war. Damals war Lionardo dem Moro vor allem für seinen persönlichen Glanz und seine Feste wertvoll. Die Taten der Künstler in der Renaissancezeit haben ja oft die Künste der Diplomaten unterstützen müssen. Und bald kam auch der Krieg, für den der Moro seines neuen Ingenieurs bedurfte. Zunächst aber gab es Feste, darunter solche von politischer Bedeutung. Der Neffe heiratete 1489 Isabella von Neapel, die später nach dem Tode ihres Gemahls (1494) bei ihrer Familie gegen den Moro Hilfe suchte und dadurch diesen veranlaßte, Karl VIII. von Frankreich gegen ihren Bruder Ferdinand II. von Neapel herbeizurufen. Das war der Anfang der Kriegsnöte für Italien und vor allem für das Herzogtum Mailand selbst! Lodovico vermählte sich 1491 mit Beatrice von Este (Isabellas von Mantua Schwester)

und er erreichte es dann noch vor seinem Anschluß an Frankreich, daß seine Nichte Bianca Maria, Giangaleazzos Schwester, die zweite Gemahlin Kaiser Maximilians wurde (1493). Für diese Hochzeiten hatte Lionardo vollauf zu tun, und die Berichte erzählen uns Wunderdinge von seiner Erfindung. Im übrigen gehörte er, wie der Architekt Bramante und der Mathematiker



Abb. 3. Dame aus dem Hause Sforza. Schule Lionardos, S. 19. Mailand, Ambrosiana.

Luca Pacioli,*) zu den persönlichen Berühmtheiten eines solchen Renaissancehofes, und um ihn als Meister sammelte sich eine besondere Malerschule, die mailändische. Hier also faßte er Fuß, wie weder früher in Florenz, noch später in Frankreich. Der Hof gab ihm Aufgaben, wie er sie wünschen

*) Er kam 1496. Früher war er in Perugia (I, S. 302), ein Landsmann und Freund von Piero de' Franceschi, und dieses Verhältnis macht sein Zusammentreffen mit Lionardo doppelt interessant.

waltherrscher war er nicht schlimmer, als man es an den meisten aus dem früheren Hause der Visconti gewohnt war, und seinen grausamen Egoismus zeigte er wenigstens mit einer Naivität, die in Verbindung mit seiner Tatkraft oft ganz angenehm berührt. Auch Lionardo muß sich von dem Manne angezogen gefühlt haben, sonst hätte er schwerlich seine beste Lebenszeit bei ihm zugebracht und bis zuletzt (1499) bei ihm ausgehalten. Wann aber kam er nach Mailand? Jene Denkschrift würde uns darüber Auskunft geben, wäre sie nicht bloß in einem undatierten Konzept erhalten; so sind wir auf Schlüsse angewiesen. Nach einem Gewährsmann wäre er als Dreißigjähriger eingetroffen, also um 1482, nach einem anderen hätte er bis 1499 sechzehn Jahre auf das Bronzepferd verwandt, was auf denselben Zeitpunkt zurückführt, und damit lassen sich die Nachrichten über seine Abreise aus Florenz in Übereinstimmung bringen. Er wird dort von des Moro Plänen für ein Reiterdenkmal gehört haben (gerade damals hatte sein Lehrer den großartigen Auftrag von Venedig aus erhalten), und bot sich nun selbst in Mailand an, empfohlen von Lorenzo Medici, wie man gemeint hat, aber davon sagt die Denkschrift nichts. Lionardo war musikalisch, er soll mit einer wundersam gefertigten Leier gekommen sein, ein amüsanter Beobachter und hinreißend in der Unterhaltung, dabei voll von Einfällen und kleinen Künsten, wie sie an diesem Hofe erwünscht sein mußten, mit dem es, seit Burgund nicht mehr existierte, an feiner Prachtentfaltung kaum eine Hofhaltung in Europa aufnahm. Wer außer Lionardo konnte denn z. B. einen leibhaftigen Löwen konstruieren, der ins Zimmer hereingeschritten kam, sich vor dem königlichen Gaste von Frankreich verneigte und dann seine Brust aufklappte, aus der nun lauter Lilien hervorquollen? Das geschah freilich lange nach dieser Zeit, als es mit der Herrlichkeit der Sforza schon zu Ende war. Damals war Lionardo dem Moro vor allem für seinen persönlichen Glanz und seine Feste wertvoll. Die Taten der Künstler in der Renaissancezeit haben ja oft die Künste der Diplomaten unterstützen müssen. Und bald kam auch der Krieg, für den der Moro seines neuen Ingenieurs bedurfte. Zunächst aber gab es Feste, darunter solche von politischer Bedeutung. Der Neffe heiratete 1489 Isabella von Neapel, die später nach dem Tode ihres Gemahls (1494) bei ihrer Familie gegen den Moro Hilfe suchte und dadurch diesen veranlaßte, Karl VIII. von Frankreich gegen ihren Bruder Ferdinand II. von Neapel herbeizurufen. Das war der Anfang der Kriegsnöte für Italien und vor allem für das Herzogtum Mailand selbst! Lodovico vermählte sich 1491 mit Beatrice von Este (Isabellas von Mantua Schwester)

und er erreichte es dann noch vor seinem Anschluß an Frankreich, daß seine Nichte Bianca Maria, Giangaleazzos Schwester, die zweite Gemahlin Kaiser Maximilians wurde (1493). Für diese Hochzeiten hatte Lionardo vollauf zu tun, und die Berichte erzählen uns Wunderdinge von seiner Erfindung. Im übrigen gehörte er, wie der Architekt Bramante und der Mathematiker



Abb. 3. Dame aus dem Hause Sforza. Schule Lionardos, S. 19. Mailand, Ambrosiana.

Luca Pacioli,*) zu den persönlichen Berühmtheiten eines solchen Renaissancehofes, und um ihn als Meister sammelte sich eine besondere Malerschule, die mailändische. Hier also faßte er Fuß, wie weder früher in Florenz, noch später in Frankreich. Der Hof gab ihm Aufgaben, wie er sie wünschen

*) Er kam 1496. Früher war er in Perugia (I, S. 302), ein Landsmann und Freund von Piero de' Franceschi, und dieses Verhältnis macht sein Zusammentreffen mit Lionardo doppelt interessant.

konnte: Porträts, die verschwunden sind, und jenes Reiterdenkmal, dazu kam die Ausmalung von Räumen im Palast vor Porta Giovia (Sala delle Asse), und wenn es oft an Geld dafür und für Lionardos persönlichen Unterhalt fehlen mochte, weil der Krieg allmählich die Kassen leerte, so fand er doch durch ihn auch wieder andere Aufträge. Nach seiner eigenen Angabe (1497) hatte er eine Jahrespension von 2000 Dukaten zu beziehen, und fremde Besucher fanden, daß man dafür nicht genug von seiner Arbeit sehe. Daß er so wenig vollendete, gerade so wie später, lag gewiß ebenso sehr an ihm, wie an den Verhältnissen. Alles in allem muß diese Zeit in Mailand als die glücklichste seines Lebens angesehen werden, und mit schwerem Herzen mag er die Stadt mit den vielen Schülern und dem alten Gönner verlassen haben, als dieser nicht mehr zu retten war. Lodovico, der den fremden König zuerst ins Land gerufen und sich in seiner Politik auf ihn gestützt hatte, wurde von dem Nachfolger Karls VIII., Ludwig XII., als Enkel einer Visconti, entthront, nachdem sein Heer geschlagen war, und starb zehn Jahre später als Staatsgefangener in Frankreich. Ludwig XII. nahm 1500 das Herzogtum in Besitz. Aber er und Franz I. mußten es in schweren Kämpfen gegen Spanien und Habsburg verteidigen, und schließlich ging es durch die Schlacht bei Pavia (1525) doch für die Franzosen verloren. In diesen Zeitraum, als über die einzelnen Landschaften Italiens soviel Schrecknisse hereinbrachen, fällt Lionardos weiteres Leben. Seine Landsleute, auch die späteren, haben es ihm nie vergessen, daß er auf der „schlechteren Seite" stand. Erst bei dem Moro, dann ging er über Mantua und Venedig zwar 1501 nach Florenz, aber doch nicht zu dauerndem Aufenthalte, sondern er lebte wieder viel in Mailand und war auch einmal einige Zeit für Cesare Borgia in der Romagna als Ingenieur beschäftigt (das Patent ist vom August 1502). Schon 1507 gehörte er Florenz nicht mehr an, seit diesem Jahre war er Peintre du Roi, und 1515 trat er ganz in den Dienst des Königs Franz I., um im folgenden Jahre auf Schloß Cloux bei Amboise überzusiedeln. Dort ist er auch gestorben.

Den traurigen politischen Zustand Italiens hat er oft genug selbst beklagt. Er war sich, wie gleichzeitig Machiavelli, klar über den Grund des Übels, die gegenseitige Eifersucht der vier oder fünf größeren italienischen Staaten mit ihrem System von wechselnden Trabanten, und er hätte es lieber anders gehabt. Aber die Förderung, deren er bedurfte, fand er nur in Mailand und nachher an keinem italienischen Hofe mehr. In Florenz aber traf er auf Gegensätze in der Kunstauffassung, die zu Reibereien mit Michelangelo

führten und ihm den Aufenthalt dort verleideten. Von Mailand aus begab er sich auch auf zwei Jahre nach Rom, vielleicht von Giuliano Medici, des Papstes Bruder, gerufen, der ihn jedenfalls dort unter seinen Schutz nahm. Er hat damals wenigstens Raffaels Werke zu sehen bekommen. Aber der Papst und er haben kein Gefallen aneinander gefunden. Leo X. war in Lionardos Augen ebensowenig ein gültiger Vertreter der nationalen Interessen, wie seine Verwandten, die Regierenden in Florenz; er sorgte, wie sie, für sein Haus. Dem Papst aber mochte er seinerseits schon als Günstling der Franzosen nicht genehm sein. So ging er denn seinen geistigen Interessen nach und stellte sie über die Politik, wie einst Petrarca, dem man ja auch vorgeworfen hatte, daß er kein guter Patriot war. Man versteht auf diese Weise, was Lionardo immer wieder nach Mailand trieb, und wie es gekommen ist, daß der Florentiner eine oberitalienische Malerschule gegründet hat.

Zwei seiner Hauptwerke gehören in die Zeit des ersten Aufenthalts in Mailand: das Reiterdenkmal und das Abendmahl. Von beiden haben wir nur Überbleibsel. Wir beginnen mit dem ersten.

Die eherne Reiterstatue, die der Moro seinem Vater Francesco, dem Condottiere und nachmaligen Schwiegersohn des letzten Visconti, errichten wollte, sollte zugleich ein Ehrendenkmal für das neue Haus der Sforza sein, dessen erster Herzog — seit 1450 — Francesco gewesen war. Nach Vasari hatte sich auch Antonio Pollajuolo mit einem Entwurf eingefunden, der den Herzog auf einem über einen liegenden Krieger hinwegspringenden Pferde darstellte. Man bezieht darauf eine kraftvolle Zeichnung auf dunklem Grunde in München (Abb. 4), aber es ist nicht klar, wie und wann Pollajuolo dazu gekommen sein mag. Eine eigentliche Konkurrenz wurde nicht ausgeschrieben. Im Juli 1489 erhält Lorenzo Medici von seinem mailändischen Gesandten einen Bericht über das Pferd: es komme nicht vorwärts, und Lorenzo möge dem Moro einen oder zwei andere Meister empfehlen. Im demselben Jahre wurde ein erstes Modell Lionardos verworfen, und unter dem 23. April bemerkt er selbst, daß er „wieder an dem Pferde zu arbeiten angefangen habe", also an einem zweiten Modell. Daß dieses, wie man bisher gemeint hat, zu der Hochzeitsfeier am 1. Dezember 1491 unter einem Triumphbogen aufgestellt worden sei, beruht auf einem Mißverständnis des betreffenden Berichts (Müller-Walde). Es hat niemals die Werkstatt (im alten Schloß am Dom) verlassen, war im Februar 1498 zum Guß fertig und wurde 1499 durch französische Bogenschützen zerstört. Man hat vielfach erörtert, ob Lionardo das Pferd schreitend dargestellt habe, wie kurz vorher sein Lehrer

Verrocchio in Venedig das des Colleoni (I, S. 209), oder aber springend, wie Pollajuolo auf seiner Zeichnung. Die Frage hat doch ihr Interesse nicht um des einen Denkmals willen, das niemals fertig existiert hat, sondern weil es sich dabei um ein künstlerisches Problem eines ganzen Zeitalters



Abb. 4. Entwurf Pollajuolos zu einem Reiterstandbild des Francesco Sforza. München, Kupferstichkabinett.

handelt, das uns noch heute lebendig berührt und das, wie wir sehen werden, auch Lionardos Geist noch einmal wieder in Bewegung gesetzt hat. Lionardo liebte die Pferde über alles, er kannte die einzelnen Tiere in den Ställen seiner Gönner und bedenkt sie in seinen Tagebüchern mit Beobachtungen.

Hätte er sich selbst, wie Vasari meint, zeitweise welche gehalten, so würde er es uns sicher gemeldet haben. In den Hilfszeichnungen seiner Notizenbücher und in einzelnen Handzeichnungen gibt er uns eine solche Menge von Stellungen mit überraschend schönen Motiven, daß man sagen darf: alles Gute dieser Art, was in der Kunst bis in die neueste Zeit zum Vorschein gekommen ist, findet sich schon vorgebildet bei Lionardo. Die mühevollen Untersuchungen von Müller-Walde haben es wahrscheinlich gemacht, daß in dem ersten Modell das Pferd im Sprunge dargestellt war. Das zweite, definitive zeigte es schreitend. So steht es, achtehalb Meter hoch, in einem Gerüst auf einem Blatte des Codex Atlanticus (Abb. 5).

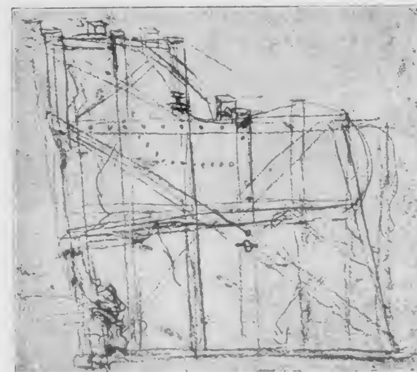


Abb. 5. Pferd zu dem Reiterdenkmal des Francesco Sforza. Handzeichnung von Lionardo. Codex Atlanticus.

Das **Abendmahl** hat Lionardo nicht in Fresko, sondern mit Ölfarbe bedeutend über Lebensgröße an die Wand eines Speisezimmers im Dominikanerkloster S. Maria delle Grazie gemalt. Diesem Verfahren, einem für den Künstler interessanten technischen Problem, ist das Werk zum Opfer gefallen. Es war schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr zerstört. Von der ursprünglichen Farbe gibt vollends heute nach so vielen Auffrischungen das Original keine Vorstellung mehr, und in bezug auf Zeichnung und Erfindung hält man sich besser an den Stich Raffael Morghens (Abb. 6). Lionardos Gruppierung der Figuren an der langen, geraden Tafel ist, äußerlich genommen, streng, und die einfache, flachgedeckte Halle, in die die Tafel ganz symmetrisch hineingesetzt ist, paßt zu diesem feierlichen Eindruck. Aber erst die Gruppenbildung im einzelnen, die das Einförmige der horizontalen Linie aufhebt — Christus als Mitte ist vor die Hauptlichtöffnung gesetzt — offenbart uns die ganze neue Tiefe seiner Kunst, mit den Beziehungen der Gesichter aufeinander und der Haltung der Körper und dem Spiel der Hände, das wie ein elektrischer Strom durch die ganze Reihe geht, so daß wir sagen dürfen: so etwas von Feierlichkeit und zugleich von lebendiger Naturbeobachtung war noch nicht geschaffen worden. Den

Verrocchio in Venedig das des Colleoni (I, S. 209), oder aber springend, wie Pollajuolo auf seiner Zeichnung. Die Frage hat doch ihr Interesse nicht um des einen Denkmals willen, das niemals fertig existiert hat, sondern weil es sich dabei um ein künstlerisches Problem eines ganzen Zeitalters



Abb. 4. Entwurf Pollajuolos zu einem Reiterstandbild des Francesco Sforza. München, Kupferstichkabinett.

handelt, das uns noch heute lebendig berührt und das, wie wir sehen werden, auch Lionardos Geist noch einmal wieder in Bewegung gesetzt hat. Lionardo liebte die Pferde über alles, er kannte die einzelnen Tiere in den Ställen seiner Gönner und bedenkt sie in seinen Tagebüchern mit Beobachtungen.

Hätte er sich selbst, wie Vasari meint, zeitweise welche gehalten, so würde er es uns sicher gemeldet haben. In den Hilfszeichnungen seiner Notizenbücher und in einzelnen Handzeichnungen gibt er uns eine solche Menge von Stellungen mit überraschend schönen Motiven, daß man sagen darf: alles Gute dieser Art, was in der Kunst bis in die neueste Zeit zum Vorschein gekommen ist, findet sich schon vorgebildet bei Lionardo. Die mühevollen Untersuchungen von Müller-Walde haben es wahrscheinlich gemacht, daß in dem ersten Modell das Pferd im Sprunge dargestellt war. Das zweite, definitive zeigte es schreitend. So steht es, achtehalb Meter hoch, in einem Gerüst auf einem Blatte des Codex Atlanticus (Abb. 5).

Das Abendmahl hat Lionardo nicht in Fresko, sondern mit Ölfarbe bedeutend über Lebensgröße an die Wand eines Speisezimmers im Dominikanerkloster S. Maria delle Grazie gemalt. Diesem Verfahren, einem für den Künstler interessanten technischen Problem, ist das Werk zum Opfer gefallen. Es war schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr zerstört. Von der ursprünglichen Farbe gibt vollends heute nach so vielen Auffrischungen das Original keine Vorstellung mehr, und in bezug auf Zeichnung und Erfindung hält man sich besser an den Stich Raffael Morghens (Abb. 6). Lionardos Gruppierung der Figuren an der langen, geraden Tafel ist, äußerlich genommen, streng, und die einfache, flachgedeckte Halle, in die die Tafel ganz symmetrisch hineingesetzt ist, paßt zu diesem feierlichen Eindruck. Aber erst die Gruppenbildung im einzelnen, die das Einförmige der horizontalen Linie aufhebt — Christus als Mitte ist vor die Hauptlichtöffnung gesetzt — offenbart uns die ganze neue Tiefe seiner Kunst, mit den Beziehungen der Gesichter aufeinander und der Haltung der Körper und dem Spiel der Hände, das wie ein elektrischer Strom durch die ganze Reihe geht, so daß wir sagen dürfen: so etwas von Feierlichkeit und zugleich von lebendiger Naturbeobachtung war noch nicht geschaffen worden. Den

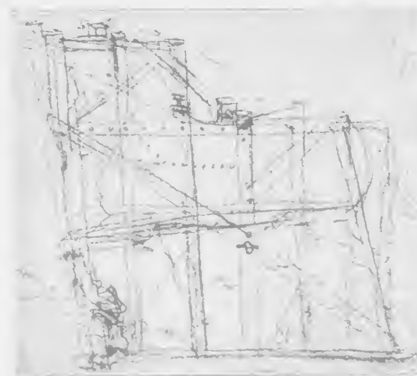


Abb. 5. Pferd zu dem Reiterdenkmal des Francesco Sforza. Handzeichnung von Lionardo. Codex Atlanticus.

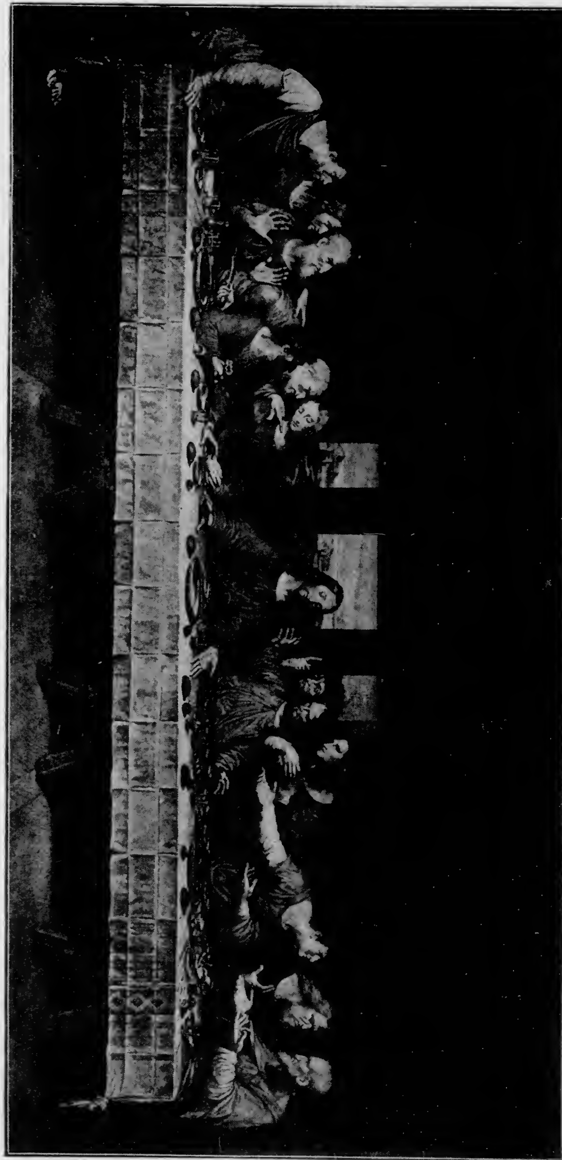


Abb. 6. Das Abendmahl, von Lionardo. Nach dem Stiche von Raffael Morghen.

Figuren liegen Personen des Hofes und der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde, wie uns ein zeitgenössischer Bericht sagt. Wir wissen aus Lionardos Notizen, denen er kleine Skizzen beigegeben hat, wie sehr er auf die Körperhaltung und den Ausdruck der Gliedmaßen bei den Menschen achtete, wenn er sie unter den verschiedensten geistigen Eindrücken zu beobachten pflegte. Seine vielberufenen Karikaturen sind ja im Grunde auch nichts weiter als die Folgerungen einer scharfen, bis an die äußersten Grenzen des Möglichen gehenden Beobachtung. Er hat seine Wahrnehmungen aber auch mit Worten bis ins kleinste erläutert, so daß ein Schauspieler heute noch daraus Nutzen ziehen könnte. Das alles also findet man hier in dem Abendmahl angewendet. Außerdem beachte man, wie die wunderbare Lichtführung den geistigen Ausdruck der Handlung unterstützt. Lionardo hat an dem Werke jahrelang gearbeitet. Er ist noch 1497 damit beschäftigt und hat den Auftrag sicher vor Oktober 1494 erhalten; mit den Studien dafür mag er schon bald nach seiner Ankunft in Mailand begonnen haben. Daß einige Handzeichnungen für ein Abendmahl noch in die florentinische Zeit zurückreichen, ist möglich, aber durch nichts wahrscheinlich zu machen. Überhaupt lernen wir gerade aus diesen Zeichnungen zum Abendmahl nichts, was wir uns nicht auch ohne sie denken können. Es gewährt uns Interesse, seinen Gedanken nachzugehen, aber zum Verständnis des Werkes in seiner endgültigen Gestalt geben sie keinen Beitrag. Zwei frühere Blätter mit Federzeichnungen zeigen, das eine (Louvre) neben nicht hierher gehörenden Skizzen einen kleinen, unbekleideten Christus in Halbfigur, ausdrucksvoll hinter einem Tische sitzend und mit Handbewegungen, die auf dem Bilde nicht verwendet worden sind, — das andere (Windsor) zwei Skizzen des Abendmahls in der älteren florentinischen Form, wo Judas vorn vor dem Tische sitzend von rückwärts gesehen wird. Dagegen entsprechen drei in Kreide ausgeführte größere Apostelköpfe und ein Arm mit Gewand (Windsor) der späteren Ausführung (Abb. 7 u. 8). Eine ebenfalls sehr durchgeführte, lebendig, aber wieder anders aufgefaßte Rötelzeichnung (Venedig) ist wenigstens nicht völlig sicher, und die vielgenannten zwölf Apostelköpfe in Pastell (Weimar) sind erst nach dem Bilde in Mailand und darum selbstverständlich nicht von Lionardo gemacht worden. Es ist seltsam, daß es Kunstschriftsteller gibt, die sich das noch nicht klar gemacht haben.

Ein in Mailand gemaltes Porträt ist ferner das Brustbild einer unbekannten Dame (la belle Ferronnière, Louvre) in feiner, oberitalienischer Tracht — reichgesticktes rotes Sammetkleid mit Schlitzärmeln, schwarzes

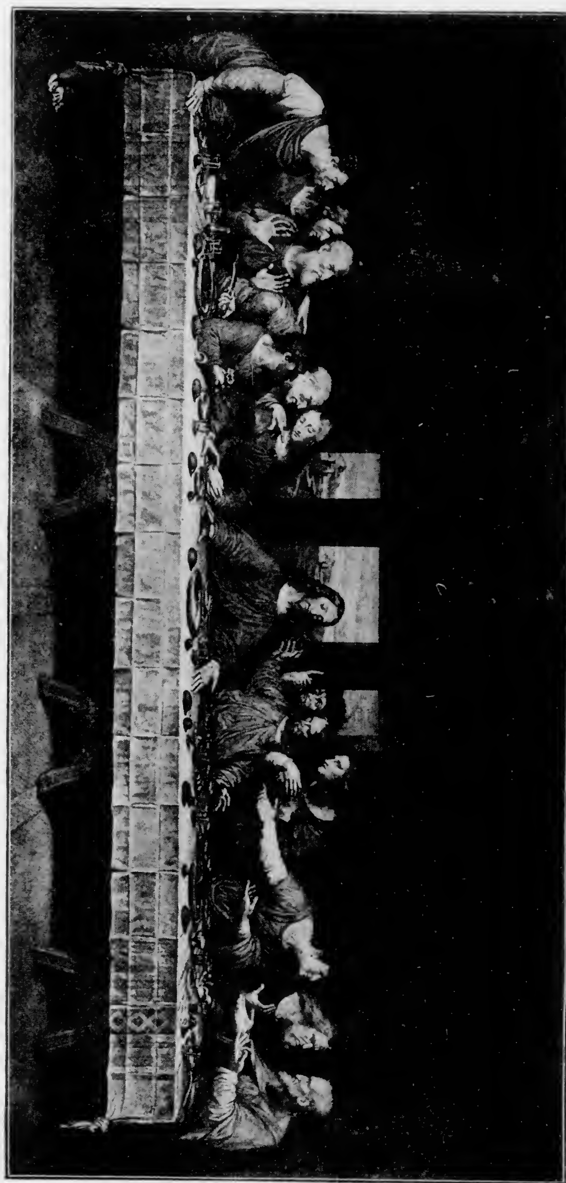


Abb. 6. Das Abendmahl, von Lionardo. Nach dem Stiche von Raffael Morghen.

Figuren liegen Personen des Hofes und der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde, wie uns ein zeitgenössischer Bericht sagt. Wir wissen aus Lionardos Notizen, denen er kleine Skizzen beigegeben hat, wie sehr er auf die Körperhaltung und den Ausdruck der Gliedmaßen bei den Menschen achtete, wenn er sie unter den verschiedensten geistigen Eindrücken zu beobachten pflegte. Seine vielberufenen Karikaturen sind ja im Grunde auch nichts weiter als die Folgerungen einer scharfen, bis an die äußersten Grenzen des Möglichen gehenden Beobachtung. Er hat seine Wahrnehmungen aber auch mit Worten bis ins kleinste erläutert, so daß ein Schauspieler heute noch daraus Nutzen ziehen könnte. Das alles also findet man hier in dem Abendmahl angewendet. Außerdem beachte man, wie die wunderbare Lichtführung den geistigen Ausdruck der Handlung unterstützt. Lionardo hat an dem Werke jahrelang gearbeitet. Er ist noch 1497 damit beschäftigt und hat den Auftrag sicher vor Oktober 1494 erhalten; mit den Studien dafür mag er schon bald nach seiner Ankunft in Mailand begonnen haben. Daß einige Handzeichnungen für ein Abendmahl noch in die florentinische Zeit zurückreichen, ist möglich, aber durch nichts wahrscheinlich zu machen. Überhaupt lernen wir gerade aus diesen Zeichnungen zum Abendmahl nichts, was wir uns nicht auch ohne sie denken können. Es gewährt uns Interesse, seinen Gedanken nachzugehen, aber zum Verständnis des Werkes in seiner endgültigen Gestalt geben sie keinen Beitrag. Zwei frühere Blätter mit Federzeichnungen zeigen, das eine (Louvre) neben nicht hierher gehörenden Skizzen einen kleinen, unbekleideten Christus in Halbfigur, ausdrucksvoll hinter einem Tische sitzend und mit Handbewegungen, die auf dem Bilde nicht verwendet worden sind, — das andere (Windsor) zwei Skizzen des Abendmahls in der älteren florentinischen Form, wo Judas vorn vor dem Tische sitzend von rückwärts gesehen wird. Dagegen entsprechen drei in Kreide ausgeführte größere Apostelköpfe und ein Arm mit Gewand (Windsor) der späteren Ausführung (Abb. 7 u. 8). Eine ebenfalls sehr durchgeführte, lebendig, aber wieder anders aufgefaßte Rötelzeichnung (Venedig) ist wenigstens nicht völlig sicher, und die vielgenannten zwölf Apostelköpfe in Pastell (Weimar) sind erst nach dem Bilde in Mailand und darum selbstverständlich nicht von Lionardo gemacht worden. Es ist seltsam, daß es Kunstschriftsteller gibt, die sich das noch nicht klar gemacht haben.

Ein in Mailand gemaltes Porträt ist ferner das Brustbild einer unbekannten Dame (la belle Ferronnière, Louvre) in seiner, oberitalienischer Tracht — reichgesticktes rotes Sammetkleid mit Schlitzärmeln, schwarzes

Stirnband mit einem Juwel bei schlichtfrisiertem Haar — auf dunkelm Grunde und hinter einer Steinbrüstung, auf der noch keine Hand sichtbar wird (Abb. 9). Die Figur und das ernste Gesicht sind ein wenig nach links gerichtet; von dorther trifft den Beschauer ein tiefer Blick aus den



Abb. 7. Studie zu dem Philippuskopf des Abendmahls, von Lionardo. Windsor.

zurückgewandten dunkeln Augen, den er nicht so leicht vergißt. Alles was zur Toilette gehört, ist höchst sorgfältig behandelt, die Modellierung des Fleisches noch etwas hart, mehr plastisch, ohne die später übliche Vertreibung der Töne, das Ganze aber in seiner etwas herben Schönheit von großem

Reize. Wen das Bildnis darstellt, ist ganz ungewiß. Ältere Inventare und Kupferstiche nennen eine Geliebte des Königs Franz I. la belle Ferronnière (oder Féronnière, die Frau Férons), aber es steht nicht einmal fest, daß das Bild aus des Königs Sammlung stammt. Lionardo kann es



Abb. 8. Studie zu dem Judaskopf des Abendmahls, von Lionardo. Windsor.

in den achtziger Jahren gemalt haben; Tracht und Auffassung sind quattrocentistisch. Weil es aber nicht als sein Werk beglaubigt ist und manches darin für ihn fremdartig erscheint, so hat man es dem Boltraffio geben wollen, auf dessen Hauptwerk, einer Madonna mit Heiligen und Stiftern der Familie Casio (1500 für eine Kirche bei Bologna gemalt, im Louvre) die Maria

Stirnband mit einem Juwel bei schlichtfrisiertem Haar — auf dunkelm Grunde und hinter einer Steinbrüstung, auf der noch keine Hand sichtbar wird (Abb. 9). Die Figur und das ernste Gesicht sind ein wenig nach links gerichtet; von dorther trifft den Beschauer ein tiefer Blick aus den



Abb. 7. Studie zu dem Philippuskopf des Abendmahls, von Lionardo. Windsor.

zurückgewandten dunkeln Augen, den er nicht so leicht vergißt. Alles was zur Toilette gehört, ist höchst sorgfältig behandelt, die Modellierung des Fleisches noch etwas hart, mehr plastisch, ohne die später übliche Vertreibung der Töne, das Ganze aber in seiner etwas herben Schönheit von großem

Reize. Wen das Bildnis darstellt, ist ganz ungewiß. Ältere Inventare und Kupferstiche nennen eine Geliebte des Königs Franz I. la belle Ferronnière (oder Féronnière, die Frau Ferons), aber es steht nicht einmal fest, daß das Bild aus des Königs Sammlung stammt. Lionardo kann es



Abb. 8. Studie zu dem Judaskopf des Abendmahls, von Lionardo. Windsor.

in den achtziger Jahren gemalt haben; Tracht und Auffassung sind quattrocentistisch. Weil es aber nicht als sein Werk beglaubigt ist und manches darin für ihn fremdartig erscheint, so hat man es dem Boltraffio geben wollen, auf dessen Hauptwerk, einer Madonna mit Heiligen und Stiftern der Familie Casio (1500 für eine Kirche bei Bologna gemalt, im Louvre) die Maria

uns dieselbe Haltung und beinahe dieselbe Blickrichtung und den ernsten Ausdruck der unbekannten Mailänderin zeigt (Abb. 10). Uns scheint jedoch



Abb. 9. Bildnis einer Unbekannten (Belle Ferronnière), von Lionardo. Louvre.

in der Präzision die Ferronnière über Boltraffio hinauszugehen. — Dagegen sind zwei Porträts der Ambrosiana, die Lionardo gegeben zu werden pflegen, nicht gut genug für ihn. Der hübsche kleine Profilkopf einer „unbekannten

jungen Dame“ aus dem Hause Sforza (Abb. 3), mit Haarnetz, Stirnreif und Perlenschmuck, hat einen frischen, kecken Ausdruck und ist von Morelli dem Bildnismaler des Hofes, Ambrogio de Predis, zugeschrieben worden. Das entsprechende Porträt eines „unbekannten Mannes“ (Abb. 2) ist nicht vollendet und braucht nicht derselben Hand anzugehören; mit Lionardo selbst hat es ebensowenig etwas zu tun. Das bis in die neueste Zeit fortgesetzte Rätselraten auf die Namen der dargestellten Persönlichkeiten braucht uns nicht zu beschäftigen.

Zwar nicht ein Bild, aber ein in Kreide und Farbstift pastellartig ausgeführter Karton (Louvre Nr. 390) zeigt uns ein Frauenporträt aus dieser Zeit (Abb. 11), und wenn wirklich diese vornehme Dame im Profil mit gewelltem Haar Isabella von Mantua (I, S. 375) darstellt, so hat das hübsche kleine Denkmal eine Geschichte, die zugleich ein interessanter Beitrag zu Lionardos Leben ist, um die Zeit als er von Mailand nach Florenz aufbrach. Isabellas Korrespondenz zeigt, daß er schon um 1500 ihr „Freund“ war, natürlich durch ihre Schwester in Mailand, „Bice“, — und daß sie ihm in Mantua, als er im Winter 1499 auf 1500 durchreiste, saß. Aber das Porträt, in Kohle ausgeführt, verschenkte der Markgraf, und darauf richtet sie an den Künstler nach Florenz hin die Bitte um einen Ersatz, um eine andere Zeichnung ihres Porträts, wiederholt, brieflich, durch Agenten, Gesandte, Freunde von höchstem Range. Als sie endlich sieht, daß es nichts hilft, bittet sie nach einigen Jahren wieder, nur um ein Bild überhaupt, z. B. nur um den Kopf des zwölfjährigen Jesus — dergleichen verstehe er so ausdrucksvoll zu machen —, und das dauert bis 1506. Er verspricht, aber lose, wie ein hoher Herr dem andern, studiert inzwischen, wie Isabellas Berichterstatter sagen, treibt Mathematik. Aber geliefert hat er schließlich nichts. Ursprünglich hatte er jedenfalls vor, ihr Porträt in Öl zu machen, denn damals, von Mantua aus, nahm er eine zweite Kohlezeichnung mit sich nach Venedig, wo sie Lorenzo di Pavia am 13. März 1500 bei ihm gesehen hat. Das wäre nach Yriartes Meinung jener Karton des Louvre.



Abb. 10. Kopf der Madonna Casio, von Boltraffio. Louvre.

uns dieselbe Haltung und beinahe dieselbe Blickrichtung und den ernsten Ausdruck der unbekannten Mailänderin zeigt (Abb. 10). Uns scheint jedoch



Abb. 9. Bildnis einer Unbekannten (Belle Ferronnière), von Lionardo. Louvre.

in der Präzision die Ferronnière über Boltraffio hinauszugehen. — Dagegen sind zwei Porträts der Ambrosiana, die Lionardo gegeben zu werden pflegen, nicht gut genug für ihn. Der hübsche kleine Profilkopf einer „unbekannten

jungen Dame" aus dem Hause Sforza (Abb. 3), mit Haarnetz, Stirnreif und Perlenschmuck, hat einen frischen, kecken Ausdruck und ist von Morelli dem Bildnismaler des Hofes, Ambrogio de Predis, zugeschrieben worden. Das entsprechende Porträt eines „unbekannten Mannes" (Abb. 2) ist nicht vollendet und braucht nicht derselben Hand anzugehören; mit Lionardo selbst hat es ebensowenig etwas zu tun. Das bis in die neueste Zeit fortgesetzte Rätselraten auf die Namen der dargestellten Persönlichkeiten braucht uns nicht zu beschäftigen.

Zwar nicht ein Bild, aber ein in Kreide und Farbstift pastellartig ausgeführter Karton (Louvre Nr. 390) zeigt uns ein Frauenporträt aus dieser Zeit (Abb. 11), und wenn wirklich diese vornehme Dame im Profil mit gewelltem Haar Isabella von Mantua (I, S. 375) darstellt, so hat das hübsche kleine Denkmal eine Geschichte, die zugleich ein interessanter Beitrag zu Lionardos Leben ist, um die Zeit als er von Mailand nach Florenz aufbrach. Isabellas Korrespondenz zeigt, daß er schon um 1500 ihr „Freund" war, natürlich durch ihre Schwester in Mailand, „Bice", — und daß sie ihm in Mantua, als er im Winter 1499 auf 1500 durchreiste, saß. Aber das Porträt, in Kohle ausgeführt, verschenkte der Markgraf, und darauf richtet sie an den Künstler nach Florenz hin die Bitte um einen Ersatz, um eine andere Zeichnung ihres Porträts, wiederholt, brieflich, durch Agenten, Gesandte, Freunde von höchstem Range. Als sie endlich sieht, daß es nichts hilft, bittet sie nach einigen Jahren wieder, nur um ein Bild überhaupt, z. B. nur um den Kopf des zwölfjährigen Jesus — dergleichen verstehe er so ausdrucksvoll zu machen —, und das dauert bis 1506. Er verspricht, aber lose, wie ein hoher Herr dem andern, studiert inzwischen, wie Isabellas Berichterstatter sagen, treibt Mathematik. Aber geliefert hat er schließlich nichts. Ursprünglich hatte er jedenfalls vor, ihr Porträt in Öl zu machen, denn damals, von Mantua aus, nahm er eine zweite Kohlezeichnung mit sich nach Venedig, wo sie Lorenzo di Pavia am 13. März 1500 bei ihm gesehen hat. Das wäre nach Yriartes Meinung jener Karton des Louvre.



Abb. 10. Kopf der Madonna Casio, von Boltraffio. Louvre.

Andere halten das für phantastisch. Da aber die Ähnlichkeit mit Isabellas Medaille nicht abzuweisen ist, so mag unsere Abbildung einstweilen ihren Platz behalten.

In die nächsten Jahre seines Aufenthalts in Florenz gehört eins der



Abb. 11. Isabella von Mantua, Kartonzeichnung, vielleicht von Lionardo. Louvre.

schönsten aller weiblichen Bildnisse, die Monalisa (Madonna Lisa), dritte Frau des Francesco del Giocondo (Louvre; Abb. 12). Vasari sagt, er hätte vier Jahre daran gemalt, und das sprechende Leben hätte er dadurch in die weichen Züge gebracht, daß er die Dame während der Sitzungen, wie es seine Gewohnheit gewesen, durch Musik und humoristische Unterhaltung

hätte zerstreuen lassen.*) Der Ausdruck ist freundlich, aber nicht gemütstief, die Erscheinung überaus natürlich mit den übereinander gelegten sprechenden Händen, eine reiche und hochgestellte, aber keineswegs geistig bedeutende junge



Abb. 12. Monalisa, von Lionardo. Louvre.

*) Ältere Beobachter haben in dem Gesicht etwas katzenartiges gefunden, was wohl zutreffen möchte. Es ist aber nicht zu sagen, wieviel in sich sinnlose und für den Gegenstand ganz unnütze Bemerkungen in neuerer Zeit die Monalisa über sich hat ergehen lassen müssen. Walter Paters ins Deutsche übersetzte sogenannte „Re-

Andere halten das für phantastisch. Da aber die Ähnlichkeit mit Isabellas Medaille nicht abzuweisen ist, so mag unsere Abbildung einstweilen ihren Platz behalten.

In die nächsten Jahre seines Aufenthalts in Florenz gehört eins der



Abb. 11. Isabella von Mantua, Kartonzeichnung, vielleicht von Lionardo. Louvre.

schönsten aller weiblichen Bildnisse, die Monalisa (Madonna Lisa), dritte Frau des Francesco del Giocondo (Louvre; Abb. 12). Vasari sagt, er hätte vier Jahre daran gemalt, und das sprechende Leben hätte er dadurch in die weichen Züge gebracht, daß er die Dame während der Sitzungen, wie es seine Gewohnheit gewesen, durch Musik und humoristische Unterhaltung

hätte zerstreuen lassen.*) Der Ausdruck ist freundlich, aber nicht gemütstief, die Erscheinung überaus natürlich mit den übereinander gelegten sprechenden Händen, eine reiche und hochgestellte, aber keineswegs geistig bedeutende junge



Abb. 12. Monalisa, von Lionardo. Louvre.

*) Ältere Beobachter haben in dem Gesicht etwas katzenartiges gefunden, was wohl zutreffen möchte. Es ist aber nicht zu sagen, wieviel in sich sinnlose und für den Gegenstand ganz unnütze Bemerkungen in neuerer Zeit die Monalisa über sich hat ergehen lassen müssen. Walter Paters ins Deutsche übersetzte sogenannte „Re-

Frau. Die Kleidung ist überaus einfach, hier zum erstenmale ohne kostbare Schmuckstücke. Die körperliche Erscheinung soll ganz allein wirken, das Gesicht mit der überhöhten Stirn hat den Hauptakzent. Die Augenbrauen sind ausgerissen, eine Unsitte des damaligen Toilettengeschmacks. Sie sitzt auf einem Lehnstuhl, nicht in der offenen Landschaft, sondern vor einer Brüstungsmauer, auf der man noch die Postamente von einfassenden Säulen sieht. Der Fensterausschnitt des Frührenaissanceporträts ist hier erweitert, der Innenraum nur angedeutet. Der Vortrag dieses Bildes nun hat das Duftige, die aufgelösten Umrisse, das sfumato, was Lionardos große Erfindung ist, man kann sagen: das Ziel, worauf seine Kunst hinstrebt. Bei den Florentinern, von denen er ausging, ist die Form das Entscheidende, im ganzen als eine große, etwas kalte Erscheinung, im einzelnen als Linie, als Umriß oder plastisch behandelter Körperteil. Dazu kommt dann die Farbe. Lionardo hat, das sehen wir aus seinen Tagebüchern, unablässig an der Natur beobachtet und studiert, daß Linien, Formen und Farben in der Luft unter der Wirkung des Lichtes dem Auge ganz anders erscheinen, als sie genau gemessen oder unter andern äußeren Umständen geprüft, sind oder zu sein scheinen und herkömmlich dargestellt werden. Er hat zahlreiche Bemerkungen über das Schwinden der Körper in der Luft, das Verschwimmen der Umrisse, die Reflexwirkungen in den Farben, und diesen Schein will er so täuschend, wie es menschlicher Kunst möglich ist, darstellen. Besieht man unter diesen Voraussetzungen einige seiner Handzeichnungen, namentlich weiblicher Köpfe, so liegen hier oft hinter kleinen Unterschieden in der Darstellung der Augenumgebung und des Mundes Probleme für den Ausdruck des seelischen Lebens verborgen, und in der Führung der Umrißlinien, deren Charakter von sehr verschiedener Stärke sein kann, wieder andere für den Unterschied der malerischen Erscheinung. Hier liegt eine Vertiefung und eine Verfeinerung vor, ein leises Verschieben der Grenzen des Darstellbaren in das Gebiet des Geistigen und Empfundenen, etwas, was nur durch langsam tastendes Versuchen gefördert werden konnte. In diesem Sinne nennen wir Lionardo, wenn er auch lange nicht soviel gemalt hat wie viele andere, den größten Maler und seine Kunst spezifisch malerisch. Und daß sein großer Gegner, der junge Titan Michelangelo, für diese vorsichtig ein Problem an

naissance" und Berensons „Taktile Malerei" haben geradezu verheerend gewirkt auf den Sprachverstand unserer Kunstschriftsteller (nicht bloß der weiblichen). — Ich weiß wirklich nicht, ob deine Worte sich noch auf die Sache beziehen, über die du reden zu wollen vorgabst, sagt einmal Sokrates bei Plato.

das andere fügende, halbmetaphysische Arbeitsweise kein Verständnis hatte, begreifen wir, ebenso aber auch, daß Raffael hier tiefere Beseelung lernen konnte als von Perugino oder von Timoteo Viti. Der Sinn für Farbe, bekanntlich seit Lionardo eine Schuleigenschaft der Oberitaliener, beruht bei diesen an und für sich aber schon mit auf einer landschaftlichen Grundlage. Die Geschichte der Schule vor Lionardo ist dunkel. Morelli hat zuerst auf einen älteren, Vincenzo Foppa, hingewiesen, dessen Schüler Ambrogio Borgognone vortreffliche warme und satte Farben hat. Mit diesem ist Lionardo gleichzeitig, eher jünger als älter. Jener ist schon seit 1457 in Mailand tätig und auch in der Zeichnung tüchtig, ja bedeutend (vier Figuren eines Martyriums des Sebastian auf einem halbverloschenen Fresko in dem langen Korridor der Brera); er war durch die Schule von Padua gegangen. Es läßt sich annehmen, daß Lionardos koloristischer Sinn in Mailand durch die einheimische Richtung bedeutend gefördert wurde. Wie stark aber dieser Sinn bei ihm war, kann man schon aus seinen Handzeichnungen erkennen. Die Farbe ist ja nicht das einzige Element des Malerischen; dieses beruht ebenso sehr auf der Art, wie Licht und Schatten auf die sinnliche Wirkung hin verteilt werden. Nun wollten die früheren Maler in ihren Zeichnungen mit Stift oder Feder nur die Komposition oder einen einzelnen Gegenstand z. B. einen Kopf in seinen charakteristischen Bestandteilen festhalten. Seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entsteht daneben in Florenz eine ganz andere Art, äußerlich weicher, mit Rötel, Kohle oder Kreide zu zeichnen und tiefer liegende Ausdrücke mit einer der Farbe nahekommenden Behandlung von Schatten und Licht wiederzugeben. Diese breite, malerische, in den Stimmungen mit gemalten Bildern wetteifernde Handzeichnung finden wir besonders reich bei Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Raffael entwickelt. Der ältere Geber dieser Kunst ist aber Lionardo, und ihre Grundzüge gehen zurück auf seinen Verkehr mit Verrocchio und mit den Schülern aus dessen Werkstatt in Florenz. Er selbst wendet in Florenz und zuerst auch noch in Mailand Silberstift an, seit dem Abendmahl 1494 nur noch schwarze und rote Kreide; in der Federzeichnung schraffiert er bis etwa 1500 mit schrägen Parallelstrichen, später mit Kreuzlagen, wozu manchmal Tuschung kommt. — Kein gemaltes Bild Lionardos ist nach den berührten Seiten hin so sehr der Inbegriff seines Könnens wie die Monalisa trotz ihrer Zerstörung. Der warme Fleischton ist im Gesicht verschwunden, aber an den Händen noch sichtbar. So weich wie die Formen in der Luft stehen, so sanft und harmonisch stehen die Farben zueinander, das grüne

Kleid mit den gelben Ärmeln und die grüne, frische, feuchte, wolkige Landschaft. Ihre Dolomitenberge sind lombardisch, denn Lionardos Aufenthalt wechselte in diesen Jahren zwischen Mailand und Florenz. Unruhige Jahre, in die außerdem noch Reisen durch Mittelitalien bis nach Rom fallen. Die Arbeit mag oft unterbrochen worden und um 1506 fertig gewesen sein. Er hat keinen Effekt geben wollen, nichts prächtiges, sondern er hat die ganze Milde und das Behagen eines passiv gestimmten Menschen so gleichmäßig über die Fläche seines Bildes ausgebreitet und alles Malerische so gleichmäßig vollendet gegeben, daß man den Grund dieser Stimmung nun in nichts einzelnem mehr suchen könnte. Er selbst mußte dieses sein eigenes Meisterwerk der Luftperspektive später aus dem Privatbesitz zurückkaufen, für König Franz I., der nicht weniger als etwa 45 000 Franken dafür bezahlt hat. So ist es in den Louvre gekommen.

Mit Michelangelo ist Lionardo öfter zusammengetroffen und, wie es zu gehen pflegt, immer bei Gelegenheiten, die zwei gründlich verschiedene Menschen noch weiter auseinander treiben müssen. Es mag wohl wahr sein, daß Lionardo den Spott hat hinnehmen müssen über die viele Zeit und das Geld für das nicht zustande gebrachte „Pferd". Seit Januar 1504 saß er in der Kommission, die einen Platz für Michelangelos „David" bestimmen sollte (I, S. 254), und gleichzeitig hatte er sich auch als Künstler mit seinem Nebenbuhler zu messen. Für den unlängst vollendeten Saal des Großen Rates im Palazzo Vecchio sollte ein Wandschmuck aus der vaterländischen Geschichte beschafft werden, und während Michelangelo in seinem Karton eine Szene aus einem früheren Kriege gegen Pisa darstellte und in den „Kletterern", beim Baden überraschten Soldaten, seine Stärke, die Anatomie des Menschenkörpers, zeigen konnte, wählte Lionardo den Sieg über die Mailänder in einem Reitertreffen auf der Brücke von Anghiari (1440). Er zeichnete zwischen Oktober 1503 und Herbst 1504 und malte dann ein Stück auf die Wand, und zwar wieder mit Ölfarbe, wie beim „Abendmahl", und auf einen ungeeigneten Bewurf. Dann, im Mai 1506, blieb die Arbeit liegen, und sie ist ebensowenig wieder aufgenommen worden wie das Werk seines Rivalen, das auch unvollendet blieb. Der Karton Michelangelos wurde im August 1505 in den Saal gebracht und war daselbst noch 1510 zu finden, später kam er in den Palazzo Medici; der Lionardos war noch eine Zeitlang in dem Saale des Klosters S. Maria



Abb. 13. Der Kampf um die Fahne. Zeichnung von Rubens nach dem Karton Lionardos (Teilstück). Louvre.

Kleid mit den gelben Ärmeln und die grüne, frische, feuchte, wolkige Landschaft. Ihre Dolomitenberge sind lombardisch, denn Lionardos Aufenthalt wechselte in diesen Jahren zwischen Mailand und Florenz. Unruhige Jahre, in die außerdem noch Reisen durch Mittelitalien bis nach Rom fallen. Die Arbeit mag oft unterbrochen worden und um 1506 fertig gewesen sein. Er hat keinen Effekt geben wollen, nichts prächtiges, sondern er hat die ganze Milde und das Behagen eines passiv gestimmten Menschen so gleichmäßig über die Fläche seines Bildes ausgebreitet und alles Malerische so gleichmäßig vollendet gegeben, daß man den Grund dieser Stimmung nun in nichts einzelnem mehr suchen könnte. Er selbst mußte dieses sein eigenes Meisterwerk der Luftperspektive später aus dem Privatbesitz zurückkaufen, für König Franz I., der nicht weniger als etwa 45000 Franken dafür bezahlt hat. So ist es in den Louvre gekommen.

Mit Michelangelo ist Lionardo öfter zusammengetroffen und, wie es zu gehen pflegt, immer bei Gelegenheiten, die zwei gründlich verschiedene Menschen noch weiter auseinander treiben müssen. Es mag wohl wahr sein, daß Lionardo den Spott hat hinnehmen müssen über die viele Zeit und das Geld für das nicht zustande gebrachte „Pferd“. Seit Januar 1504 saß er in der Kommission, die einen Platz für Michelangelos „David“ bestimmen sollte (I, S. 254), und gleichzeitig hatte er sich auch als Künstler mit seinem Nebenbuhler zu messen. Für den unlängst vollendeten Saal des Großen Rates im Palazzo Vecchio sollte ein Wandschmuck aus der vaterländischen Geschichte beschafft werden, und während Michelangelo in seinem Karton eine Szene aus einem früheren Kriege gegen Pisa darstellte und in den „Kletterern“, beim Baden überraschten Soldaten, seine Stärke, die Anatomie des Menschenkörpers, zeigen konnte, wählte Lionardo den Sieg über die Mailänder in einem Reitertreffen auf der Brücke von Anghiari (1440). Er zeichnete zwischen Oktober 1503 und Herbst 1504 und malte dann ein Stück auf die Wand, und zwar wieder mit Ölfarbe, wie beim „Abendmahl“, und auf einen ungeeigneten Bewurf. Dann, im Mai 1506, blieb die Arbeit liegen, und sie ist ebensowenig wieder aufgenommen worden wie das Werk seines Rivalen, das auch unvollendet blieb. Der Karton Michelangelos wurde im August 1505 in den Saal gebracht und war daselbst noch 1510 zu finden, später kam er in den Palazzo Medici; der Lionardos war noch eine Zeitlang in dem Saale des Klosters S. Maria



Abb. 13. Der Kampf um die Fahne. Zeichnung von Rubens nach dem Karton Lionardos (Teilstück). Louvre.

Novella, wo er gezeichnet worden war, zu sehen. Zu beiden wallfahrtete man, und sie waren die Schule für die Welt. Sie sind längst verschwunden. — Lionardo hatte als den am weitesten fortgeschrittenen Teil seiner Arbeit den Kampf von zwei Reiterpaaren um eine Fahne über einigen am Boden liegenden Soldaten dargestellt. Also wieder das Pferd und diesmal in Aktion! Verschiedene Federzeichnungen mit prächtigen Motiven dieser Art im Louvre, in Windsor und Venedig gewähren uns Freude, zeigen aber doch keinen deutlichen Weg zu dem Original, das Vasari anschaulich und treffend beschreibt: der ganze, heftige Grimm der Männer hatte sich den Tieren mitgeteilt, die wie Menschen an dem Kampfe Anteil zu nehmen schienen. So bleibt das für uns verständlichste Überbleibsel eine ausgeführte Zeichnung, angeblich von Rubens, im Louvre (Abb. 13), und darnach der Stich von Edelinck. Einzelne in Kreide angelegte Köpfe sind noch in Pest, Windsor und Venedig, wo auch eine winzige Federskizze noch einen anderen Entwurf der Reitergruppe zeigt.

Daß aus dem Wandgemälde im Ratssaal nichts wurde, daran war äußerlich wenigstens Mailand schuld. Der Gonfalonier Soderini hatte Lionardo Ende Mai 1506 dem Statthalter Ludwigs XII. zu Gefallen auf drei Monate beurlaubt, dieser hielt aber den Künstler bis Mitte Dezember zurück, und schon im Januar 1507 nahm ihn wieder der König selbst — in höflich geführten Unterhandlungen mit den Signoren der Republik — ganz für sich zu allerlei Arbeiten in Mailand in Anspruch. Lionardo lebte dann ständig dort, bis er 1513 nach Rom ging. Wie wir aus zahlreichen Aufzeichnungen mit Skizzen und einem ausführlichen Kostenanschlag sehen, beschäftigte ihn in diesen Jahren ein zweites Reiterdenkmal, noch großartiger als das für den Sforza. Es sollte ganz frei stehen, nicht, wie jenes, unter einem Bogen des Doms, sodann auf einem reichgegliederten Unterbau von Marmor mit acht Figuren Gefangener an den Ecken; der Kostenanschlag von 1509 beläuft sich auf 3046 Dukaten. Es sollte ein Grabdenkmal werden für den Marschall Trivulzio, den Führer der französischen Truppen (der freilich erst 1518 starb); eine im Triumphbogenmotiv geöffnete Halle über dem Sockel sollte den Sarkophag mit der liegenden Gestalt des Toten aufnehmen, — alles nur in Zeichnungen erhalten, denn zur Ausführung kam auch diese Arbeit nicht, und der Anschlag von 1509 ist das Letzte, was wir von ihr hören. Die Reiterstatue eines früheren Entwurfs, den man um 1506 angesetzt hat, zeigt uns das Pferd in der lebhaften Aktion des Anghiarikartons, sich bäumend über einem Gefallenen (Abb. 14). Wie wir aber aus anderen,

späteren Zeichnungen sehen, war das Pferd des Anschlags von 1509 schreitend gedacht. Der Unterbau blieb derselbe. Dessen Architektur ist in den vollen, lebendig reichen Formen gehalten, die der römischen Hochrenaissance zustreben und ohne römisches Denkmälerstudium kaum zu begreifen sind. Die bereits erwähnte Zeichnung zu der Anghiarischlacht in Venedig (S. 26) enthält



Abb. 14. Entwurf zu einem Reiterdenkmal des Marschalls Trivulzio. Handzeichnung von Lionardo. Windsor.

außerdem noch ein kleines Bauwerk dieser Art, und aus einer Aufzeichnung Lionardos vom März 1505 geht hervor, daß er schon damals einen anderweit nicht überlieferten Aufenthalt in Rom genommen haben muß.

Mindestens fünfzehn Jahre hindurch hat das Pferd Lionardos Gedanken beschäftigt. Er zuerst hat es mit Temperament versehen, gleichsam zu einem Individuum gemacht. Und es will beachtet sein, daß zu derselben Zeit, also unter seinen Anregungen, der junge Raffael das merkwürdigste aller



Abb. 15. St. Georg. Skizzen von Lionardo. Windsor.

Pferde für seinen „Heiligen Georg“ (Petersburg) malte. Anstatt weiterer Betrachtungen erinnern wir für diese Gabe Lionardos an einige Federzeichnungen zu einem „Georg mit dem Drachen“. Wie hat er da zuerst die kriechenden Bewegungen zahlreicher Tiere aus dem Katzengeschlechte studiert (Windsor Nr. 247), um dann allmählich durch allerlei Zusammensetzungen seinen Drachen zu gewinnen, nicht mehr das komische Schreckgebilde der früheren Maler, sondern ein wirkliches Ungetüm, lebendig und glaubhaft (Windsor Nr. 246 = Abb. 15 bis 17). Bei Lionardo ist alles Gegenstand der Untersuchung, alles wird ernsthaft genommen, und an solchen Genüssen müssen wir uns entschädigen für die Enttäuschungen, die uns die meisten der ihm zugeschriebenen Bilder bereiten.

Aber auch solche, an denen er sicher eigenhändig gearbeitet hat, müssen erst studiert werden, ehe sie genossen werden können. Es sind das vor allen diejenigen, denen erst die Betrachtung eine Stelle in seinem Leben anweisen kann.

Es ist für Lionardo bezeichnend, daß er sich abgesehen von dem „Abendmahl“ und seinem Schlachtkarton nicht an historische Szenen und große Darstellungen gemacht hat. Seine Beobachtung war zu genau, und er konnte sich in der Sorgfalt der Ausführung nie genug tun — wie man neuerdings gefunden hat, war er sogar kurzsichtig — und was ihn interessierte, konnte er viel besser im kleinen Maßstabe und, anstatt im Fresko, auf dem Tafelbilde mit wenigen Figuren erreichen. So finden wir ihn mit





Abb. 16 u. 17. St. Georg. Skizzen von Lionardo. Windsor.



Abb. 15. St. Georg. Skizzen von Lionardo. Windsor.

Pferde für seinen „Heiligen Georg“ (Petersburg) malte. Anstatt weiterer Betrachtungen erinnern wir für diese Gabe Lionardos an einige Federzeichnungen zu einem „Georg mit dem Drachen“. Wie hat er da zuerst die kriechenden Bewegungen zahlreicher Tiere aus dem Katzengeschlechte studiert (Windsor Nr. 247), um dann allmählich durch allerlei Zusammensetzungen seinen Drachen zu gewinnen, nicht mehr das komische Schreckgebilde der früheren Maler, sondern ein wirkliches Ungetüm, lebendig und glaubhaft (Windsor Nr. 246 = Abb. 15 bis 17). Bei Lionardo ist alles Gegenstand der Untersuchung, alles wird ernsthaft genommen, und an solchen Genüssen müssen wir uns entschädigen für die Enttäuschungen, die uns die meisten der ihm zugeschriebenen Bilder bereiten.

Aber auch solche, an denen er sicher eigenhändig gearbeitet hat, müssen erst studiert werden, ehe sie genossen werden können. Es sind das vor allen diejenigen, denen erst die Betrachtung eine Stelle in seinem Leben anweisen kann.

Es ist für Lionardo bezeichnend, daß er sich abgesehen von dem „Abendmahl“ und seinem Schlachtkarton nicht an historische Szenen und große Darstellungen gemacht hat. Seine Beobachtung war zu genau, und er konnte sich in der Sorgfalt der Ausführung nie genug tun — wie man neuerdings gefunden hat, war er sogar kurzsichtig — und was ihn interessierte, konnte er viel besser im kleinen Maßstabe und, anstatt im Fresko, auf dem Tafelbilde mit wenigen Figuren erreichen. So finden wir ihn mit





Abb. 16 u. 17. St. Georg. Skizzen von Lionardo. Windsor.

den herkömmlichen Gegenständen der *religiösen Tafelmalerei* beschäftigt, der Madonna, der „Anbetung“, einem Hieronymus. Vorab gilt für alle, daß er kein Kirchenbild schaffen will für die Andacht, sondern er sucht zuerst den Ausdruck eines vollen, natürlichen Lebens, das dann allerdings auch eine höhere Form annehmen und beschauliche, geistliche Stimmung erwecken kann, also ein religioses Genrebild wird. Auf demselben Wege fand er Raffael begriffen und förderte ihn durch sein Vorbild.

Das früheste dieser Werke ist kein ausgeführtes Bild, sondern eine von Anderen zu Bildern benutzte Erfindung, die *Madonna mit der Katze*, die sicher noch in die Zeit des ersten florentinischen Aufenthalts gehört. Die stark genrehafte Zutat vertrieb am gründlichsten den alten Hoheitszug, der dem Künstler für seine natürliche Auffassung der Dinge im Wege war. Die Grundlage der Komposition gibt eine Handzeichnung der Uffizien (Nr. 421, Br. 448), wo das Kind statt des Lammes eine Katze unbarmherzig an sich preßt (Abb. 18). So wie hier die Katze, wird das Lamm dem derb anpackenden Kinde, das es als Reittier benutzen will, zum Spielgefährten gegeben auf dem Lionardo zugeschriebenen Gemälde „Anna selbdritt“ (Louvre). Ebenso haben es ein sogenannter Cesare da Sesto (Museo Poldi-Pezzoli Nr. 667, ganz klein und hochfein), ferner — nur von der Gegenseite — die Freskolünette von Luini in S. Maria degli Angeli in Lugano (von 1530, aus dem Refektorium des Klosters), Raffaels „heilige Familie mit dem Lamme“ (Madrid) aus seiner florentinischen Zeit, und eine Madonna Sodomas (Brera). Die Schüler haben also hier nur das Motiv festgehalten, nicht das unheilige Tier. Bei Dürer und oberitalienischen Malern kommen dann auch Meerkatze und Affe neben der Madonna vor, und Lionardo selbst hat noch auf einem Blatte (Windsor Nr. 186 Br.) dreimal ein Kind und eine Katze als Studie zu einer Gruppe „Madonna mit dem kleinen Johannes und der Katze“ zusammengestellt.

Dann beschäftigte ihn die *Anbetung der Könige*. Vorher schon hatte er ein Altargemälde für die Bernhardskapelle des Palazzo Vecchio übernommen, der Auftrag ging von Piero Pollajuolo im Januar 1478 auf ihn über und nahm ihn eine Zeitlang in Anspruch, es war aber keine „Anbetung der Könige“, wie man früher gemeint hat, sondern eine „Madonna mit Heiligen“. Im Mai 1483 trat Ghirlandajo für ihn ein, lieferte aber ebenfalls nichts, für diesen dann Filippino Lippi, dessen große Konversation von 1485 (Uffizien Nr. 1268) nunmehr nicht in jener Kapelle, sondern in dem Saal der Otto di Pratica ihren Platz bekam. Inzwischen

hatte Lionardo seit 1480 eine „Anbetung der Magier“ für die Mönche von S. Donato im Buschwald (Scopeto) übernommen, er wohnte damals nicht mehr bei Verrocchio, sondern in einem eigenen Hause, und er war noch im Herbst 1481 bei der Arbeit, die langsam vorrückte und niemals vollendet wurde. Erst 1496 erledigte an Lionardos Stelle auch diesen Auftrag Fi-



Abb. 18. Madonna mit der Katze. Handzeichnung von Lionardo. Uffizien.

lippino Lippi mit seiner „Anbetung“ (Uffizien Nr. 1257). Von Lionardos Arbeit hören wir seit dem Herbst 1481 nichts mehr; noch im Juli verpflichtet sich der Maler, das Werk spätestens in dreißig Monaten abzuliefern. Die Mönche werden ihn von seinem Kontrakt gelöst und die unfertige Tafel in ihren Besitz genommen haben, es ist die braun untermalte „Anbetung“,

den herkömmlichen Gegenständen der religiösen Tafelmalerei beschäftigt, der Madonna, der „Anbetung", einem Hieronymus. Vorab gilt für alle, daß er kein Kirchenbild schaffen will für die Andacht, sondern er sucht zuerst den Ausdruck eines vollen, natürlichen Lebens, das dann allerdings auch eine höhere Form annehmen und beschauliche, geistliche Stimmung erwecken kann, also ein religioses Genrebild wird. Auf demselben Wege fand er Raffael begriffen und förderte ihn durch sein Vorbild.

Das früheste dieser Werke ist kein ausgeführtes Bild, sondern eine von Anderen zu Bildern benutzte Erfindung, die Madonna mit der Katze, die sicher noch in die Zeit des ersten florentinischen Aufenthalts gehört. Die stark genrehafte Zutat vertrieb am gründlichsten den alten Hoheitszug, der dem Künstler für seine natürliche Auffassung der Dinge im Wege war. Die Grundlage der Komposition gibt eine Handzeichnung der Uffizien (Nr. 421, Br. 448), wo das Kind statt des Lammes eine Katze unbarmherzig an sich preßt (Abb. 18). So wie hier die Katze, wird das Lamm dem derb anpackenden Kinde, das es als Reittier benutzen will, zum Spielgefährten gegeben auf dem Lionardo zugeschriebenen Gemälde „Anna selbdritt" (Louvre). Ebenso haben es ein sogenannter Cesare da Sesto (Museo Poldi-Pezzoli Nr. 667, ganz klein und hochfein), ferner — nur von der Gegenseite — die Freskolünette von Luini in S. Maria degli Angeli in Lugano (von 1530, aus dem Refektorium des Klosters), Raffaels „heilige Familie mit dem Lamme" (Madrid) aus seiner florentinischen Zeit, und eine Madonna Sodomas (Brera). Die Schüler haben also hier nur das Motiv festgehalten, nicht das unheilige Tier. Bei Dürer und oberitalienischen Malern kommen dann auch Meerkatze und Affe neben der Madonna vor, und Lionardo selbst hat noch auf einem Blatte (Windsor Nr. 186 Br.) dreimal ein Kind und eine Katze als Studie zu einer Gruppe „Madonna mit dem kleinen Johannes und der Katze" zusammengestellt.

Dann beschäftigte ihn die Anbetung der Könige. Vorher schon hatte er ein Altargemälde für die Bernhardskapelle des Palazzo Vecchio übernommen, der Auftrag ging von Piero Pollajuolo im Januar 1478 auf ihn über und nahm ihn eine Zeitlang in Anspruch, es war aber keine „Anbetung der Könige", wie man früher gemeint hat, sondern eine „Madonna mit Heiligen". Im Mai 1483 trat Ghirlandajo für ihn ein, lieferte aber ebenfalls nichts, für diesen dann Filippino Lippi, dessen große Konversation von 1485 (Uffizien Nr. 1268) nunmehr nicht in jener Kapelle, sondern in dem Saal der Otto di Pratica ihren Platz bekam. Inzwischen

hatte Lionardo seit 1480 eine „Anbetung der Magier" für die Mönche von S. Donato im Buschwald (Scopeto) übernommen, er wohnte damals nicht mehr bei Verrocchio, sondern in einem eigenen Hause, und er war noch im Herbst 1481 bei der Arbeit, die langsam vorrückte und niemals vollendet wurde. Erst 1496 erledigte an Lionardos Stelle auch diesen Auftrag Fi-



Abb. 18. Madonna mit der Katze. Handzeichnung von Lionardo. Uffizien.

lippino Lippi mit seiner „Anbetung" (Uffizien Nr. 1257). Von Lionardos Arbeit hören wir seit dem Herbst 1481 nichts mehr; noch im Juli verpflichtet sich der Maler, das Werk spätestens in dreißig Monaten abzuliefern. Die Mönche werden ihn von seinem Kontrakt gelöst und die unfertige Tafel in ihren Besitz genommen haben, es ist die braun untermalte „Anbetung",



Abb. 19. Anbetung der Könige (ohne den oberen Teil), von Lionardo. Florenz, Uffizien.

die jetzt in der Tribuna der Uffizien hängt. Sie hat dasselbe Format wie Filippinos Anbetung. Aber das Bild Lionardos ist kein erster Entwurf, es hat schon eine längere Geschichte, die wir uns aus verschiedenen Studien zusammensetzen müssen. Wir stellen über diese einige Bemerkungen zusammen, wobei wir das Ergebnis, die Helldunkeluntermalung der Uffizien, im Auge behalten.

Zuerst hat er an eine „Anbetung der Hirten“ gedacht, nach deren Skizze (Federzeichnung im Bonnatmuseum zu Bayonne) die Madonna das Kind mit anbeten sollte. Dann ging er zu einer „Anbetung der Könige“ über. Wir sehen zunächst auf einer ausgeführten Federzeichnung (aus der Sammlung Galichon, Louvre; Abb. 20) in einer hohen Renaissancehalle mit offnem Dachstuhl die Madonna, aber noch nicht in die Mitte gerückt wie auf dem Bilde der Uffizien, sodann die Könige, nackt als Modelle, mit ihrem Gefolge aufgestellt. Alle begrüßen dramatisch das Kind. Dazu gehören einzelne Studien mit Königen und nackten Akten (Louvre; Malcolm

in England). Dann kommt eine neue Studie für den Hintergrund (Uffizien) in Breitformat mit einer sehr schönen, perspektivisch aufgebauten Architektur und vielen Figuren, Pferden und einem Dromedar. Weitere Studien zu einzelnen Figuren dieses Hintergrundes finden sich im British Museum und in der Sammlung Armand (Paris). Und nun erst kommen wir auf das untermalte Bild der Uffizien (Abb. 19), auf dem wir einen großen Teil dieser

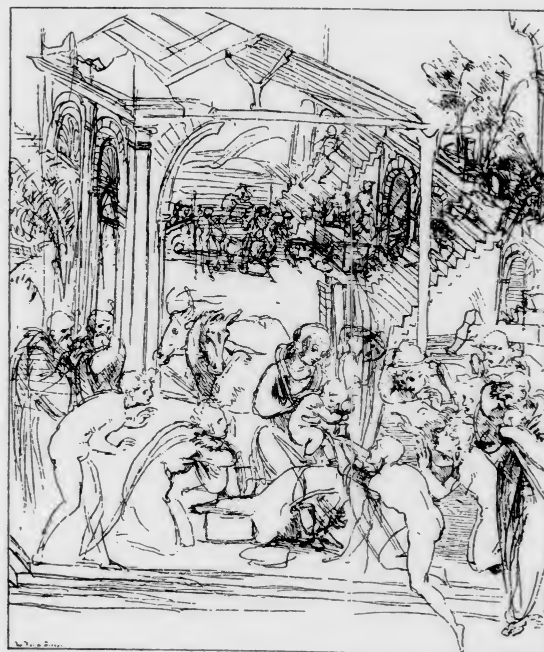


Abb. 20. Anbetung der Könige. Federzeichnung von Lionardo. Louvre.

einzelnen Elemente wiederfinden, das aber im Aufbau durchaus von der früheren Form abweicht und, wenn man sich durch den unfertigen Zustand nicht stören läßt, die ganze Reife und Höhe der Durchbildung offenbart. Zwischen ihm und den ersten Studien, die in den Anfang der achtziger Jahre zurückgehen können, scheint doch eine längere Zeit zu liegen. Die Gruppierung ist nicht mehr breitbildartig, von rechts nach links gestreckt, sondern mehr vertikal, die Figuren sind enger um die Madonna als Mittelpunkt zusammen-



Abb. 19. Anbetung der Könige (ohne den oberen Teil), von Lionardo. Florenz, Uffizien.

die jetzt in der Tribuna der Uffizien hängt. Sie hat dasselbe Format wie Filippinos Anbetung. Aber das Bild Lionardos ist kein erster Entwurf, es hat schon eine längere Geschichte, die wir uns aus verschiedenen Studien zusammensetzen müssen. Wir stellen über diese einige Bemerkungen zusammen, wobei wir das Ergebnis, die Helldunkeluntermalung der Uffizien, im Auge behalten.

Zuerst hat er an eine „Anbetung der Hirten" gedacht, nach deren Skizze (Federzeichnung im Bonnatmuseum zu Bayonne) die Madonna das Kind mit anbeten sollte. Dann ging er zu einer „Anbetung der Könige" über. Wir sehen zunächst auf einer ausgeführten Federzeichnung (aus der Sammlung Galichon, Louvre; Abb. 20) in einer hohen Renaissancehalle mit offnem Dachstuhl die Madonna, aber noch nicht in die Mitte gerückt wie auf dem Bilde der Uffizien, sodann die Könige, nackt als Modelle, mit ihrem Gefolge aufgestellt. Alle begrüßen dramatisch das Kind. Dazu gehören einzelne Studien mit Königen und nackten Akten (Louvre; Malcolm

in England). Dann kommt eine neue Studie für den Hintergrund (Uffizien) in Breitformat mit einer sehr schönen, perspektivisch aufgebauten Architektur und vielen Figuren, Pferden und einem Dromedar. Weitere Studien zu einzelnen Figuren dieses Hintergrundes finden sich im British Museum und in der Sammlung Armand (Paris). Und nun erst kommen wir auf das untermalte Bild der Uffizien (Abb. 19), auf dem wir einen großen Teil dieser



Abb. 20. Anbetung der Könige. Federzeichnung von Lionardo. Louvre.

einzelnen Elemente wiederfinden, das aber im Aufbau durchaus von der früheren Form abweicht und, wenn man sich durch den unfertigen Zustand nicht stören läßt, die ganze Reife und Höhe der Durchbildung offenbart. Zwischen ihm und den ersten Studien, die in den Anfang der achtziger Jahre zurückgehen können, scheint doch eine längere Zeit zu liegen. Die Gruppierung ist nicht mehr breitbildartig, von rechts nach links gestreckt, sondern mehr vertikal, die Figuren sind enger um die Madonna als Mittelpunkt zusammen-

gerückt, die Szene ist in eine freie Landschaft gelegt, und die Architektur nur in einigen malerischen Resten als Hintergrund geblieben. Die Hauptgruppe, die sich halbkreisartig um die Madonna zieht, zeigt ein Leben, eine Bewegung, wie sie die früheren Florentiner, selbst Sandro auf dieser Darstellung (I, S. 248) noch nicht haben. Zwei Könige knieen rechts und links, der älteste hat sein Geschenk schon dargebracht und neigt den Kopf ganz zur Erde. Joseph, mit dem Deckel eines Gefäßes in der Hand, lehnt sich von hinten zu Maria herüber, und das Kind hebt die Rechte segnend; das ist der letzte Rest des Kirchenstils, der sich aber für diesen Gegenstand immer noch schickt. Das Bild mit seiner durchdachten, reichen Komposition kann schwerlich gemacht worden sein, ehe Lionardo nach Mailand ging. Es ist bereits „Hochrenaissance". Die ausdrucksvollen Akte springender und stehender Pferde im Hintergrund setzen schon die Studien für das Denkmal des Sforza voraus. Es ist das Werk eines reifen Meisters und die Schule für Raffael.

Diesen Eindruck haben alle älteren Forscher seit Waagen gehabt. Nun kommen aber die Urkunden und scheinen uns zu sagen, daß Lionardo schon im Herbst 1481 sein Verhältnis zu den Mönchen von S. Donato gelöst habe, und vor Jahresschluß soll er nach Mailand aufgebrochen sein. Man vergegenwärtige sich den Engel Lionardos auf der „Taufe Christi" von Verrocchio um 1477, man stelle ihm das ganze Werk der „Anbetung" gegenüber, von den Zeichnungen bis zu der untermalten Tafel, und die Annahme eines so kurzen Zeitraums für diese Entwickelung wird beinahe zur Unmöglichkeit. Wenn uns freilich mit einemmale eine einzige neu gefundene Tagebuchnotiz den Abschluß der „Anbetung" 1481 bezeugte, so hätten wir das Wunderbare anzuerkennen, daß der junge Lionardo schon jetzt ein voller Cinquecentokünstler war. Bis dahin ziehen wir es vor anzunehmen, daß er von Mailand aus noch einmal nach Florenz zurückgekehrt sei (Strzygowski), und setzen die „Anbetung" der Uffizien in die folgenden Jahre, aber vor 1496, weil damals Filippinos Ersatzbild fertig war.

Die Madonna mit der Mutter Anna, welche Lionardo gleich nach seiner Rückkehr aus Mailand 1501 von den Mönchen der Annunziata in Florenz aufgetragen worden war, ist erhalten in einem unbestritten echten Karton (London, Akademie der Künste; Abb. 21) und in einem nur in wenigen Teilen eigenhändigen und nicht ganz vollendeten Bilde (Louvre: Abb. 22). Beidemale sitzt Maria im Schoße der Anna, aber auf dem Karton sind die Köpfe der zwei Frauen parallel und in gleicher Höhe, auf dem Bilde dagegen beugt sich Maria nieder zu dem Kinde, das bemüht ist,

das Lamm wie ein Reittier zu besteigen. Auf dem Karton endlich sitzt das Kind auf dem Schoße der Maria, und als vierte Figur naht sich ihm der Johannesknabe. Der Karton ist ungemein frei und groß gezeichnet und hat



Abb. 21. Madonna mit der h. Anna. Karton von Lionardo (obere Hälfte). London, Akademie.

außerdem einen rituellen Zug: das Christuskind erhebt die Rechte segnend dem Johannes entgegen, und Anna zeigt mit der Linken gen Himmel. Das Bild des Louvre dagegen ist ganz Genrebild: zwei Frauen haben sich an den Rand eines Baches gesetzt, und das Manöver mit dem Lamm erinnert

gerückt, die Szene ist in eine freie Landschaft gelegt, und die Architektur nur in einigen malerischen Resten als Hintergrund geblieben. Die Hauptgruppe, die sich halbkreisartig um die Madonna zieht, zeigt ein Leben, eine Bewegung, wie sie die früheren Florentiner, selbst Sandro auf dieser Darstellung (I, S. 248) noch nicht haben. Zwei Könige knieen rechts und links, der älteste hat sein Geschenk schon dargebracht und neigt den Kopf ganz zur Erde. Joseph, mit dem Deckel eines Gefäßes in der Hand, lehnt sich von hinten zu Maria herüber, und das Kind hebt die Rechte segnend; das ist der letzte Rest des Kirchenstils, der sich aber für diesen Gegenstand immer noch schickt. Das Bild mit seiner durchdachten, reichen Komposition kann schwerlich gemacht worden sein, ehe Lionardo nach Mailand ging. Es ist bereits „Hochrenaissance“. Die ausdrucksvollen Akte springender und stehender Pferde im Hintergrund setzen schon die Studien für das Denkmal des Sforza voraus. Es ist das Werk eines reifen Meisters und die Schule für Raffael.

Diesen Eindruck haben alle älteren Forscher seit Waagen gehabt. Nun kommen aber die Urkunden und scheinen uns zu sagen, daß Lionardo schon im Herbst 1481 sein Verhältnis zu den Mönchen von S. Donato gelöst habe, und vor Jahresschluß soll er nach Mailand aufgebrochen sein. Man vergegenwärtige sich den Engel Lionardos auf der „Taufe Christi“ von Verrocchio um 1477, man stelle ihm das ganze Werk der „Anbetung“ gegenüber, von den Zeichnungen bis zu der untermalten Tafel, und die Annahme eines so kurzen Zeitraums für diese Entwickelung wird beinahe zur Unmöglichkeit. Wenn uns freilich mit einemmale eine einzige neu gefundene Tagebuchnotiz den Abschluß der „Anbetung“ 1481 bezeugte, so hätten wir das Wunderbare anzuerkennen, daß der junge Lionardo schon jetzt ein voller Cinquecentokünstler war. Bis dahin ziehen wir es vor anzunehmen, daß er von Mailand aus noch einmal nach Florenz zurückgekehrt sei (Strzygowski), und setzen die „Anbetung“ der Uffizien in die folgenden Jahre, aber vor 1496, weil damals Filippinos Ersatzbild fertig war.

Die Madonna mit der Mutter Anna, welche Lionardo gleich nach seiner Rückkehr aus Mailand 1501 von den Mönchen der Annunziata in Florenz aufgetragen worden war, ist erhalten in einem unbestritten echten Karton (London, Akademie der Künste; Abb. 21) und in einem nur in wenigen Teilen eigenhändigen und nicht ganz vollendeten Bilde (Louvre: Abb. 22). Beidemale sitzt Maria im Schoße der Anna, aber auf dem Karton sind die Köpfe der zwei Frauen parallel und in gleicher Höhe, auf dem Bilde dagegen beugt sich Maria nieder zu dem Kinde, das bemüht ist,

das Lamm wie ein Reittier zu besteigen. Auf dem Karton endlich sitzt das Kind auf dem Schoße der Maria, und als vierte Figur naht sich ihm der Johannesknabe. Der Karton ist ungemein frei und groß gezeichnet und hat



Abb. 21. Madonna mit der h. Anna. Karton von Lionardo (obere Hälfte). London, Akademie.

außerdem einen rituellen Zug: das Christuskind erhebt die Rechte segnend dem Johannes entgegen, und Anna zeigt mit der Linken gen Himmel. Das Bild des Louvre dagegen ist ganz Genrebild: zwei Frauen haben sich an den Rand eines Baches gesetzt, und das Manöver mit dem Lamm erinnert

an die „Madonna mit der Katze" (S. 30). Die Tracht und die Landschaft sind auf beiden Darstellungen mailändisch. Wie verhalten sich nun der Karton und das Bild zueinander? Vasari beschreibt uns den Karton so wie wir ihn jetzt sehen, nur setzt er irrtümlich das Lamm hinzu, das doch nur auf dem Louvrebilde vorhanden ist. Aber am 3. April 1501 gibt ein Agent der Isabella von Mantua in Florenz, der Karmeliter Novellara,



Abb. 22. Madonna mit der h. Anna, von Lionardo. Louvre.

einen Bericht an seine Herrin, wie er Lionardo an der Arbeit getroffen habe bei dem Karton für die Annunziatenbrüder, und nun beschreibt er den Gegenstand, aber nicht entsprechend dem Londoner Karton, sondern dem Bilde im Louvre! Also hat Lionardo dieses um 1501 komponiert, und darnach ist später das Bild des Louvre gemalt worden. Ob aber darum dieses Bild von Lionardo ist? Novellara schreibt: „Er hat nichts weiter gemacht. Zwei Schüler sitzen daneben und machen Porträts. Er retuschiert sie bisweilen.

Zur Malerei hat er keine Geduld. Er treibt Geometrie." Ein solches Schülerbild ist auch das im Louvre. Lange Jahre nachher im Oktober 1517 sah es noch der Kardinal von Aragon in Lionardos Werkstatt auf dem Schlosse



Abb. 23. La Vierge aux rochers, von Lionardo. Louvre.

bei Amboise. Damals war der betagte Künstler, wie des Kardinals Sekretär berichtet, an der rechten Hand gelähmt. Man nimmt an, daß nur die Köpfe und ein Teil der Füße von ihm selbst herrühren. Wann aber ist der Londoner Karton entstanden? Stilkritisch muß er unbedingt, aber nicht etwa

an die „Madonna mit der Katze“ (S. 30). Die Tracht und die Landschaft sind auf beiden Darstellungen mailändisch. Wie verhalten sich nun der Karton und das Bild zueinander? Vasari beschreibt uns den Karton so wie wir ihn jetzt sehen, nur setzt er irrtümlich das Lamm hinzu, das doch nur auf dem Louvrebilde vorhanden ist. Aber am 3. April 1501 gibt ein Agent der Isabella von Mantua in Florenz, der Karmeliter Novellara,



Abb. 22. Madonna mit der h. Anna, von Lionardo. Louvre.

einen Bericht an seine Herrin, wie er Lionardo an der Arbeit getroffen habe bei dem Karton für die Annunziatenbrüder, und nun beschreibt er den Gegenstand, aber nicht entsprechend dem Londoner Karton, sondern dem Bilde im Louvre! Also hat Lionardo dieses um 1501 komponiert, und darnach ist später das Bild des Louvre gemalt worden. Ob aber darum dieses Bild von Lionardo ist? Novellara schreibt: „Er hat nichts weiter gemacht. Zwei Schüler sitzen daneben und machen Porträts. Er retuschiert sie bisweilen.

Zur Malerei hat er keine Geduld. Er treibt Geometrie.“ Ein solches Schülerbild ist auch das im Louvre. Lange Jahre nachher im Oktober 1517 sah es noch der Kardinal von Aragon in Lionardos Werkstatt auf dem Schlosse



Abb. 23. La Vierge aux rochers, von Lionardo. Louvre.

bei Amboise. Damals war der betagte Künstler, wie des Kardinals Sekretär berichtet, an der rechten Hand gelähmt. Man nimmt an, daß nur die Köpfe und ein Teil der Füße von ihm selbst herrühren. Wann aber ist der Londoner Karton entstanden? Stilkritisch muß er unbedingt, aber nicht etwa

wegen der rituellen Haltung, auf eine frühere Stufe gesetzt werden als der Entwurf zu dem Louvrebilde, womit jedoch kein Unterschied nach Jahren und überhaupt keine Zeitbestimmung gegeben ist. Erinnert er doch im Charakter



Abb. 24. Madonna in der Felsgrotte, von Lionardo. London.

stark an die Monalisa. Ihr Altarbild haben die Annunziatenbrüder niemals bekommen. Die Komposition des Louvre ist von den Nachfolgern Lionardos gegen zwanzigmal wiederholt worden, die des Kartons einmal von Luini (Ambrosiana Nr. 281 mit Hinzufügung des Joseph), wenn dieses hölzerne

Machwerk wirklich von Luini ist. Beide enthalten manchen Zug von überlegter Schönheit. Dem natürlichen Gefühl wird freilich das Sujet an sich von Herzen widerwärtig bleiben.

Die **Madonna in der Felsgrotte** ist in zwei ausgeführten Gemälden erhalten. Das eine (Louvre; Abb. 23) stammt aus der Sammlung des Königs Franz I., das andere (London; Abb. 24) kam um 1777 nach England aus der Brüderschaftskapelle S. Francesco in Mailand, für die Lionardo den Gegenstand als Mittelstück eines Altarwerkes zu malen hatte; die zwei musizierenden Engel der Flügel, von Lionardos Arbeitsgenossen Ambrogio de Predis, gelangten zunächst in die Casa Melzi und vor kurzem ebenfalls in die National Gallery. Aus der Geschichte der Bilder allein läßt sich nicht feststellen, welches den größeren Anspruch hat, auf Lionardos Hand zurückgeführt zu werden. Wir sind zunächst auf ihre äußere Erscheinung angewiesen. Zuerst muß für beide gelten, daß wir einer ganz vollendeten und durchdachten Komposition gegenüberstehen, mit der Gruppierung im Dreieck und mit einer meisterhaft durchgeführten Wirkung des Helldunkels, aus seiner späteren, reifen Zeit. Es geht also nicht an, daß man eine Notiz des Künstlers auf einer Handzeichnung (Kopf des h. Leonhard, Uffizien): „. . . 1478 fing ich die beiden Madonnenbilder an“ auf diese Komposition beziehe. Auch die Handzeichnungen: der Kopf des „Christkindes“ dreimal und der „Johanneskopf“ auf demselben Blatte (Louvre), die Büste des „Christkindes“ in Rötel und drei andere Zeichnungen (Windsor), der „Johanneskopf“ (Chatsworth) und eine herrliche Silberstiftzeichnung auf braunem Papier mit einem weiblichen Kopf für den Engel (Turin; Abb. 25) lassen nicht an eine so frühe Zeit denken. Was aber vor allem hat Lionardo



Abb. 25. Weiblicher Studienkopf für den Engel der Felsgrottenmadonna, von Lionardo. Turin.

wegen der rituellen Haltung, auf eine frühere Stufe gesetzt werden als der Entwurf zu dem Louvrebilde, womit jedoch kein Unterschied nach Jahren und überhaupt keine Zeitbestimmung gegeben ist. Erinnert er doch im Charakter



Abb. 24. Madonna in der Felsgrotte, von Lionardo. London.

stark an die Monalisa. Ihr Altarbild haben die Annunziatenbrüder niemals bekommen. Die Komposition des Louvre ist von den Nachfolgern Lionardos gegen zwanzigmal wiederholt worden, die des Kartons einmal von Luini (Ambrosiana Nr. 281 mit Hinzufügung des Joseph), wenn dieses hölzerne

Machwerk wirklich von Luini ist. Beide enthalten manchen Zug von überlegter Schönheit. Dem natürlichen Gefühl wird freilich das Sujet an sich von Herzen widerwärtig bleiben.



Abb. 25. Weiblicher Studienkopf für den Engel der Felsgrottenmadonna, von Lionardo. Turin.

Die Madonna in der Felsgrotte ist in zwei ausgeführten Gemälden erhalten. Das eine (Louvre; Abb. 23) stammt aus der Sammlung des Königs Franz I., das andere (London; Abb. 24) kam um 1777 nach England aus der Brüderschaftskapelle S. Francesco in Mailand, für die Lionardo den Gegenstand als Mittelstück eines Altarwerkes zu malen hatte; die zwei musizierenden Engel der Flügel, von Lionardos Arbeitsgenossen Ambrogio de Predis, gelangten zunächst in die Casa Melzi und vor kurzem ebenfalls in die National Gallery. Aus der Geschichte der Bilder allein läßt sich nicht feststellen, welches den größeren Anspruch hat, auf Lionardos Hand zurückgeführt zu werden. Wir sind zunächst auf ihre äußere Erscheinung angewiesen. Zuerst muß für beide gelten, daß wir einer ganz vollendeten und durchdachten Komposition gegenüberstehen, mit der Gruppierung im Dreieck und mit einer meisterhaft durchgeführten Wirkung des Helldunkels, aus seiner späteren, reifen Zeit. Es geht also nicht an, daß man eine Notiz des Künstlers auf einer Handzeichnung (Kopf des h. Leonhard, Uffizien): „... 1478 fing ich die beiden Madonnenbilder an“ auf diese Komposition beziehe. Auch die Handzeichnungen: der Kopf des „Christkindes“ dreimal und der „Johanneskopf“ auf demselben Blatte (Louvre), die Büste des „Christkindes“ in Rötel und drei andere Zeichnungen (Windsor), der „Johanneskopf“ (Chatsworth) und eine herrliche Silberstiftzeichnung auf braunem Papier mit einem weiblichen Kopf für den Engel (Turin; Abb. 25) lassen nicht an eine so frühe Zeit denken. Was aber vor allem hat Lionardo

mit dem wundersamen Gegenstand beabsichtigt? Die Mutter hat sich mit den beiden Kindern in einer Felsgrotte am Rande des Wassers niedergelassen. Der Johannes naht zwar dem Christkind mit anbetender Gebärde, und dieses gibt mit erhobener rechter Hand darauf Bescheid. Aber der rituelle Nebenzug tritt doch zurück gegenüber der ganzen Situation, dem Märchenhaften und Nordischen einer an Dürer erinnernden Naturpoesie, der Grotte mit der liebevoll ausgeführten Vegetation und dem Durchblick in die sonnige Dolomitenlandschaft. Die Hauptsache ist also eine Dichtung mit den herkömmlichen Typen, eine poetische Erfindung im religiösen Gewande, ganz im Sinne Lionardos und etwas erinnernd an die im Schoße der Anna sitzende Maria in der Komposition des Louvrebildes. Ob der erwachsene knieende Engel, der mit der Linken das am Wasser sitzende Christkind umfaßt, eine Art Schutzengel sein soll? Jedenfalls ist es ebenso unpassend wie unschön, und es stört das Gleichgewicht wie die Stimmung, daß er auf dem Louvrebilde die rechte Hand mit dem Zeigefinger vorwärts auf den kleinen Johannes hinweisend hinausstreckt. Das von Lomazzo beschriebene Altarbild in S. Francesco (1584) hatte diesen Engel nicht. Das Zeigen ist eine Gebärde des quattrocentistischen Stils, deren Beseitigung auf dem Londoner Bilde dieses als das später entstandene vermuten läßt. Außerdem sind hier die Pflanzen und vieles andere Beiwerk natürlicher und weicher gemacht, z. B. die Ränder und Falten der schweren Gewänder und die feineren Stoffe an der Madonna, die Haare, und bei dem Engel der Augenlidaufschlag. Die Heiligenscheine, das Rohrkreuz und die übermalte Hand der Maria sind übrigens ganz späte Zutaten. Der Engel ist entschieden besser, das Gestein der Felsen flotter, der Vordergrund breiter. Auf dem Louvrebild ist alles feiner, schärfer und spitzer, man möchte sagen: ängstlicher gegenüber der vereinfachenden Betonung der Hauptsachen auf dem Londoner Bilde, und wenn es auch sicherlich kein von Lionardo eigenhändig zu Ende gebrachtes Werk ist, so erhält es doch durch einen wichtigen Umstand eine Beglaubigung, die dem Londoner Bilde fehlt. Alle jene Handzeichnungen gehören mit Ausnahme des Turiner Kopfes entschieden nur zu dem Louvrebilde. Kehren wir nun noch einmal zu der Geschichte der beiden Bilder zurück, so hat in bezug auf ihr Wertverhältnis die Forschung der letzten zehn Jahre zu folgendem Ergebnis geführt. Um 1494 wenden sich Lionardo und Ambrogio mit einer Beschwerde an die mailändischen Behörden: Die Brüderschaft von S. Francesco will anstatt des für das ganze Werk vereinbarten Preises von 300 Dukaten für das Mittelbild allein nur

25 zahlen, während es doch nach der Meinung der Maler 100 wert ist und verschiedene Personen es dafür zu kaufen bereit sind. Die Maler fordern nun, daß entweder die Brüderschaft zur Erfüllung ihres Kontrakts gezwungen oder die Tafel den genannten Käufern überlassen werde. Das letztere wird geschehen sein, und so ging das Streitobjekt, das Louvrebild, den Brüdern verloren, die sich demnächst zu den Flügelbildern Ambrogios ein neues Mittelstück, das Londoner Bild, entweder von ihm oder von anderen Schülern Lionardos malen ließen.

Ein durchaus eigenhändiges Werk ist endlich der heilige Hieronymus (Galerie des Vatikans), eine interessante Untermalung auf einer Holztafel, woran wir Lionardos technisches Verfahren beobachten können. Auf weißem Grund pflegte er vorzuzeichnen, dann braun zu untertuschen und darüber mit grauer Deckfarbe zu modellieren. Erst die Lasierung mit neuen Farben, die bei dem Hieronymus fehlt, ergab das Kolorit. Der Heilige mit seinen abgemagerten Körperformen war für Lionardo ein Problem, zuerst der Anatomie, dann, innerhalb der Höhle, in die er gesetzt ist, des Helldunkels, und endlich ergab die ganz durchdachte Führung der Linien mit dem Spiel ihrer Gegensätze eine äußerst wirksame Kompositionsfigur. Wäre der „Hieronymus“ je vollendet worden, so hätten wir ein Kunstwerk zu bewundern, aus einfachen, alten, aber neu angewendeten Mitteln mit großem Bedacht zusammengesetzt. Es fällt schwer zu glauben, daß die ihrem Stilcharakter nach frühestens in die neunziger Jahre zu setzende Tafel mit einem 1478 erwähnten Hieronymus identisch sein soll.

Es war uns nicht vergönnt, in einem einzigen vollendeten und zugleich wohlerhaltenen Bilde einen ganz reinen und vollständigen Eindruck von Lionardos Kunst zu empfangen. Wir konnten an dem auf uns Gekommenen immer nur einzelne Seiten seines großen Talents wahrnehmen. Seine Arbeit ist dem nächsten Geschlechte zugute gekommen. Vor allem Raffael, der jung starb, ein Jahr nach ihm. Sodann dem bedeutendsten Koloristen nächst Tizian, Correggio, der sich in Farbe, Luft und Licht ganz nach Lionardos Grundsätzen bildete. Außerdem hat Lionardo eine eigene, mailändische Schule hinterlassen, die in dem leuchtenden und wechselreichen Kolorit und in einem gemeinsamen Vorrat von Typen auf ihn zurückgeht, und deren hervorragendste Vertreter Luini und Sodoma sind. Bessere Bilder dieser und anderer Nachfolger hat eine weniger kritische Zeit dann

dem großen Meister selbst zugeschrieben, und manche davon sind erst in neuester Zeit ihren Urhebern zurückgegeben worden, so wahrscheinlich mit



Abb. 26. Leda, von Salaino (?). Französischer Privatbesitz.

Recht das übermalte Fresko der „Madonna mit dem Stifter" in S. Onofrio in Rom dem Boltraffio (Frizzoni), ferner ein feines Männerporträt, der



Abb. 27. Verkündigung, von Lorenzo di Credi (?). Louvre.

„Goldschmied" des Palazzo Pitti, dem Ridolfo Ghirlandajo (von Morelli, I, S. 278). Anderes wieder läßt sich wenigstens noch der Erfindung nach an Lionardo anknüpfen. So die Leda, die er zwischen 1516 und 19 für Franz I. nach Fontainebleau geliefert hat. Aber sie ist verschwunden, so oft man sie auch wieder aufgefunden zu haben meinte. Morelli hat in fünf verschiedenen Handzeichnungen (Ambrosiana, Weimar, Chatsworth, Windsor), von denen Andere drei dem Lionardo und eine (Windsor) dem Raffael zugeschrieben haben, Sodomas Hand erkannt, der ebenfalls eine Leda gemalt haben muß. Ihm gab man früher auch ein Bild der Galerie Borghese (Nr. 434), aber dieses ist eine Kopie nach einem geringeren Meister als Sodoma. Das beste vorhandene Ölbild, in französischem Privatbesitze (früher de la Rozière, jetzt de Ruble; Abb. 26), eine Leda mit vier Knaben anstatt der überlieferten zwei, hat man dem Lieblingsschüler Lionardos, Salaino, zugewiesen. Die Annahme zweier Kompositionen Lionardos nach den Unterscheidungsmerkmalen dieser Nachbilder ist haltlos.

Im Gegensatz zu dieser dem Lionardo nehmenden und sein Werk von Zusätzen reinigenden Kritik ist die neueste Forschung bemüht gewesen, eine ihr aufgefallene Lücke in der Überlieferung seines Lebenswerkes auszufüllen, indem sie eine Anzahl sogenannter Jugendwerke zusammenstellte, in denen man früher nur seinen Einfluß hatte erkennen und zugeben müssen. Wir erwähnen sie hier, weil ihre Betrachtung, auch wenn das Ergebnis negativ ist, Lionardos Erkenntnis nur fördern kann.

An religiösen Darstellungen kommen zuerst zwei untereinander verwandte Breitbilder mit der Verkündigung in Betracht. Auf beiden befinden sich Maria und der Engel, ziemlich weit voneinander getrennt, in einer zierlich gezeichneten Renaissancehalle mit Durchblick in eine gartenartige Landschaft. Das eine Bild (Louvre Nr. 158; Abb. 27), bisher Lorenzo

dem großen Meister selbst zugeschrieben, und manche davon sind erst in neuester Zeit ihren Urhebern zurückgegeben worden, so wahrscheinlich mit



Abb. 26. Leda, von Salaino (?). Französischer Privatbesitz.

Recht das übermalte Fresko der „Madonna mit dem Stifter“ in S. Onofrio in Rom dem Boltraffio (Frizzoni), ferner ein feines Männerporträt, der



Abb. 27. Verkündigung, von Lorenzo di Credi (?). Louvre.

„Goldschmied“ des Palazzo Pitti, dem Ridolfo Ghirlandajo (von Morelli, I, S. 278). Anderes wieder läßt sich wenigstens noch der Erfindung nach an Lionardo anknüpfen. So die Leda, die er zwischen 1516 und 19 für Franz I. nach Fontainebleau geliefert hat. Aber sie ist verschwunden, so oft man sie auch wieder aufgefunden zu haben meinte. Morelli hat in fünf verschiedenen Handzeichnungen (Ambrosiana, Weimar, Chatsworth, Windsor), von denen Andere drei dem Lionardo und eine (Windsor) dem Raffael zugeschrieben haben, Sodomas Hand erkannt, der ebenfalls eine Leda gemalt haben muß. Ihm gab man früher auch ein Bild der Galerie Borghese (Nr. 434), aber dieses ist eine Kopie nach einem geringeren Meister als Sodoma. Das beste vorhandene Ölbild, in französischem Privatbesitze (früher de la Rozière, jetzt de Ruble; Abb. 26), eine Leda mit vier Knaben anstatt der überlieferten zwei, hat man dem Lieblingsschüler Lionardos, Salaino, zugewiesen. Die Annahme zweier Kompositionen Lionardos nach den Unterscheidungsmerkmalen dieser Nachbilder ist haltlos.

Im Gegensatz zu dieser dem Lionardo nehmenden und sein Werk von Zusätzen reinigenden Kritik ist die neueste Forschung bemüht gewesen, eine ihr aufgefallene Lücke in der Überlieferung seines Lebenswerkes auszufüllen, indem sie eine Anzahl sogenannter Jugendwerke zusammenstellte, in denen man früher nur seinen Einfluß hatte erkennen und zugeben müssen. Wir erwähnen sie hier, weil ihre Betrachtung, auch wenn das Ergebnis negativ ist, Lionardos Erkenntnis nur fördern kann.

An religiösen Darstellungen kommen zuerst zwei untereinander verwandte Breitbilder mit der Verkündigung in Betracht. Auf beiden befinden sich Maria und der Engel, ziemlich weit voneinander getrennt, in einer zierlich gezeichneten Renaissancehalle mit Durchblick in eine gartenartige Landschaft. Das eine Bild (Louvre Nr. 158; Abb. 27), bisher Lorenzo



Abb. 28. Verkündigung, von Lionardo (?). Florenz, Uffizien.

di Credi genannt, würde sowohl in der Formgebung, z. B. der Maria (Handzeichnung dazu in den Uffizien), als in der Zeichnung des Ganzen in die Frühzeit Lionardos (um 1470), dem es zuerst Morelli zugeschrieben hat, passen. Auf dem zweiten (Uffizien Nr. 1288; Abb. 28, früher Ridolfo Ghirlandajo genannt; andere haben an Verrocchio gedacht) erinnert das ganze Beiwerk und außerdem besonders der Engel an das Bild im Louvre, und es könnte wohl einzelnes, z. B. dieser Engel, darnach gemacht worden sein. Hiernach könnte mit derselben Begründung wie jenes, auch dieses Lionardo zugeteilt werden (was zuerst von Liphardt geschehen ist), wenn nicht die aufrechtsitzende, sehr repräsentativ gehaltene Maria mit ihrem dicken Kopfe für Lionardo, namentlich an einem Jugendwerke, eine recht fremdartige, man darf vielleicht sagen: eine unmögliche Erscheinung wäre.

Wir kommen nun zu zwei sehr ungleichen Madonnenbildern. Bei der Madonna Litta (Petersburg; Abb. 29) spricht für einen Anteil Lionardos eine sehr schöne, echte Handzeichnung des Kopfes (Louvre; Abb. 30), die in die frühere Zeit des ersten florentinischen Aufenthalts gehören wird, sodann die feine und edle Erscheinung der zart empfundenen Figur, endlich ihre sehr besondere Haltung: die Art, wie der Dreiviertelprofilkopf zwischen die zwei Fenster mit den Landschaftsausschnitten gesetzt ist. Die Tracht ist mailändisch, und Lionardo könnte das Bild angefangen haben. Für Bernardino de' Conti (Morelli) ist die Ausführung jedenfalls zu gut. Der wirkliche Urheber wäre noch zu suchen. Eher als Ambrogio de Predis könnte Boltraffio auf diese Ehre Anspruch haben. Eine „Madonna“ in München (seit 1889), die man dort dem Lionardo zuschreibt, ist sehr viel geringer. Man

wird durch Nebendinge an Lorenzo di Credi und damit an die Art, wie man sich den jungen Lionardo denkt, erinnert, aber sie machen doch den Eindruck von Einzelheiten, die ein Nachahmer zusammengesucht hat. Alle Frische eines jugendlichen Strebens fehlt, und vor allem fehlt — man sehe den Kopf! — die Grazie und das Seelische, was wir bei Lionardo auf jeder Stufe finden müssen. — Dagegen ist die große Auferstehung Christi



Abb. 29. Madonna Litta, nach Lionardo. Petersburg.

mit den Heiligen Leonhard und Lucia (Berlin Nr. 90 A; Abb. 31), ein ganz vorzügliches Bild nach Zeichnung und Farbe, mit Bedacht aufgebaut und mit vieler Sorgfalt ausgeführt, bis zu dem Beiwerk, den Pflanzen und dem Landschaftshintergrunde. Es hängt außerdem noch durch eine Studie zu dem Kopfe des Leonhard (S. 39, von der Gegenseite genommen) mit Lionardo zusammen und ist würdiger, als die anderen, diesem gegeben und, wie sich dann von selbst versteht, in die erste Mailänder Zeit gesetzt zu werden (Bode). Haben wir aber irgend etwas mit ähnlicher Sorgfalt



Abb. 28. Verkündigung, von Lionardo (?). Florenz, Uffizien.

di Credi genannt, würde sowohl in der Formgebung, z. B. der Maria (Handzeichnung dazu in den Uffizien), als in der Zeichnung des Ganzen in die Frühzeit Lionardos (um 1470), dem es zuerst Morelli zugeschrieben hat, passen. Auf dem zweiten (Uffizien Nr. 1288; Abb. 28, früher Ridolfo Ghirlandajo genannt; andere haben an Verrocchio gedacht) erinnert das ganze Beiwerk und außerdem besonders der Engel an das Bild im Louvre, und es könnte wohl einzelnes, z. B. dieser Engel, darnach gemacht worden sein. Hiernach könnte mit derselben Begründung wie jenes, auch dieses Lionardo zugeteilt werden (was zuerst von Liphardt geschehen ist), wenn nicht die aufrechtsitzende, sehr repräsentativ gehaltene Maria mit ihrem dicken Kopfe für Lionardo, namentlich an einem Jugendwerke, eine recht fremdartige, man darf vielleicht sagen: eine unmögliche Erscheinung wäre.

Wir kommen nun zu zwei sehr ungleichen Madonnenbildern. Bei der Madonna Litta (Petersburg; Abb. 29) spricht für einen Anteil Lionardos eine sehr schöne, echte Handzeichnung des Kopfes (Louvre; Abb. 30), die in die frühere Zeit des ersten florentinischen Aufenthalts gehören wird, sodann die feine und edle Erscheinung der zart empfundenen Figur, endlich ihre sehr besondere Haltung: die Art, wie der Dreiviertelprofilkopf zwischen die zwei Fenster mit den Landschaftsausschnitten gesetzt ist. Die Tracht ist mailändisch, und Lionardo könnte das Bild angefangen haben. Für Bernardino de' Conti (Morelli) ist die Ausführung jedenfalls zu gut. Der wirkliche Urheber wäre noch zu suchen. Eher als Ambrogio de Predis könnte Boltraffio auf diese Ehre Anspruch haben. Eine „Madonna" in München (seit 1889), die man dort dem Lionardo zuschreibt, ist sehr viel geringer. Man

wird durch Nebendinge an Lorenzo di Credi und damit an die Art, wie man sich den jungen Lionardo denkt, erinnert, aber sie machen doch den Eindruck von Einzelheiten, die ein Nachahmer zusammengesucht hat. Alle Frische eines jugendlichen Strebens fehlt, und vor allem fehlt — man sehe den Kopf! — die Grazie und das Seelische, was wir bei Lionardo auf jeder Stufe finden müssen. — Dagegen ist die große Auferstehung Christi



Abb. 29. Madonna Litta, nach Lionardo. Petersburg.

mit den Heiligen Leonhard und Lucia (Berlin Nr. 90 A; Abb. 31), ein ganz vorzügliches Bild nach Zeichnung und Farbe, mit Bedacht aufgebaut und mit vieler Sorgfalt ausgeführt, bis zu dem Beiwerk, den Pflanzen und dem Landschaftshintergrunde. Es hängt außerdem noch durch eine Studie zu dem Kopfe des Leonhard (S. 39, von der Gegenseite genommen) mit Lionardo zusammen und ist würdiger, als die anderen, diesem gegeben und, wie sich dann von selbst versteht, in die erste Mailänder Zeit gesetzt zu werden (Bode). Haben wir aber irgend etwas mit ähnlicher Sorgfalt


Abb. 30. Handzeichnung Lionardos zu Abb. 29. Louvre.

von Lionardo selbst ausgeführtes, und macht nicht doch das Bild den Eindruck, als sei es gemalt von jemand, der sich mehr Muße ließ, als Lionardo zu tun pflegte?

Hin und wieder begegnet man weiblichen Porträts, durch die man sich gern an Lionardo erinnern läßt, ohne daß man damit ein Urteil über den wahren Urheber abgibt. Dahin gehört das schöne Bildnis einer „Dame mit dem Wiesel", richtiger mit dem Hermelin, in Tracht und Typus der Belle Ferronnière, aber ins Süßliche verzogen, beim Fürsten Czartoryski (Krakau). Das Porträt der Galerie Liechtenstein in Wien (Ginevra dei Benci) gehört zwar sicher in den Kreis der Schule Lionardos, aber für ein Jugendwerk von ihm selbst (Bode) erscheint es doch zu wenig frisch. Man müßte sich denn von seiner Entwickelung eine ganz andere Vorstellung machen. Gegenüber dem Engel auf dem Bilde Verrocchios (I, S. 262) hat man doch einen anderen Eindruck: den hat ein aufstrebender Künstler geschaffen, während die jetzt als Jugendwerke Lionardos angesehenen Bilder Merkmale überlegter Bearbeitung an sich tragen.

Der Kreis von Schülern und Nachahmern Lionardos ist sehr groß. Er umfaßt auch den Geschichtschreiber der Schule, Lomazzo, und Francesco Melzi, den reichen und vornehmen jungen Gönner, der des Meisters literarischen Nachlaß erhielt. Wir kennen noch nicht einmal alle Nachahmer mit Namen. Die meisten dieser Maler — ihre Werke finden sich hauptsächlich in Mailand, ausgesuchte Bilder kleineren Formats namentlich in dem köstlichen Museo Poldi-Pezzoli, selten außerhalb Italiens, wenn man von Paris und London absieht — haben keinen eigenen Stil entwickelt, wie die Bildnismaler Ambrogio de Predis und Bernardino dei Conti, oder


Abb. 31. Auferstehung Christi, von Lionardo (?). Berlin.

wie Giovanni Pedrini, Marco d' Oggiono, Cesare da Sesto, der dann zu Raffael überging, und Salaino (der „kleine Salai"), der sich ganz eng an Lionardo anschloß. Selbständiger sind Boltraffio und Solario, der gute Landschaftshintergründe hat und in Licht und Farbe, auch in seinen



Abb. 30. Handzeichnung Lionardos zu Abb. 29. Louvre.

von Lionardo selbst ausgeführtes, und macht nicht doch das Bild den Eindruck, als sei es gemalt von jemand, der sich mehr Muße ließ, als Lionardo zu tun pflegte?

Hin und wieder begegnet man weiblichen Porträts, durch die man sich gern an Lionardo erinnern läßt, ohne daß man damit ein Urteil über den wahren Urheber abgibt. Dahin gehört das schöne Bildnis einer „Dame mit dem Wiesel", richtiger mit dem Hermelin, in Tracht und Typus der Belle Ferronnière, aber ins Süßliche verzogen, beim Fürsten Czartoryski (Krakau). Das Porträt der Galerie Liechtenstein in Wien (Ginevra dei Benci) gehört zwar sicher in den Kreis der Schule Lionardos, aber für ein Jugendwerk von ihm selbst (Bode) erscheint es doch zu wenig frisch. Man müßte sich denn von seiner Entwickelung eine ganz andere Vorstellung machen. Gegenüber dem Engel auf dem Bilde Verrocchios (I, S. 262) hat man doch einen anderen Eindruck: den hat ein aufstrebender Künstler geschaffen, während die jetzt als Jugendwerke Lionardos angesehenen Bilder Merkmale überlegter Bearbeitung an sich tragen.

Der Kreis von Schülern und Nachahmern Lionardos ist sehr groß. Er umfaßt auch den Geschichtschreiber der Schule, Lomazzo, und Francesco Melzi, den reichen und vornehmen jungen Gönner, der des Meisters literarischen Nachlaß erhielt. Wir kennen noch nicht einmal alle Nachahmer mit Namen. Die meisten dieser Maler — ihre Werke finden sich hauptsächlich in Mailand, ausgesuchte Bilder kleineren Formats namentlich in dem köstlichen Museo Poldi-Pezzoli, selten außerhalb Italiens, wenn man von Paris und London absieht — haben keinen eigenen Stil entwickelt, wie die Bildnismaler Ambrogio de Predis und Bernardino dei Conti, oder



Abb. 31. Auferstehung Christi, von Lionardo (?). Berlin.

wie Giovanni Pedrini, Marco d' Oggiono, Cesare da Sesto, der dann zu Raffael überging, und Salaino (der „kleine Salai"), der sich ganz eng an Lionardo anschloß. Selbständiger sind Boltraffio und Solario, der gute Landschaftshintergründe hat und in Licht und Farbe, auch in seinen

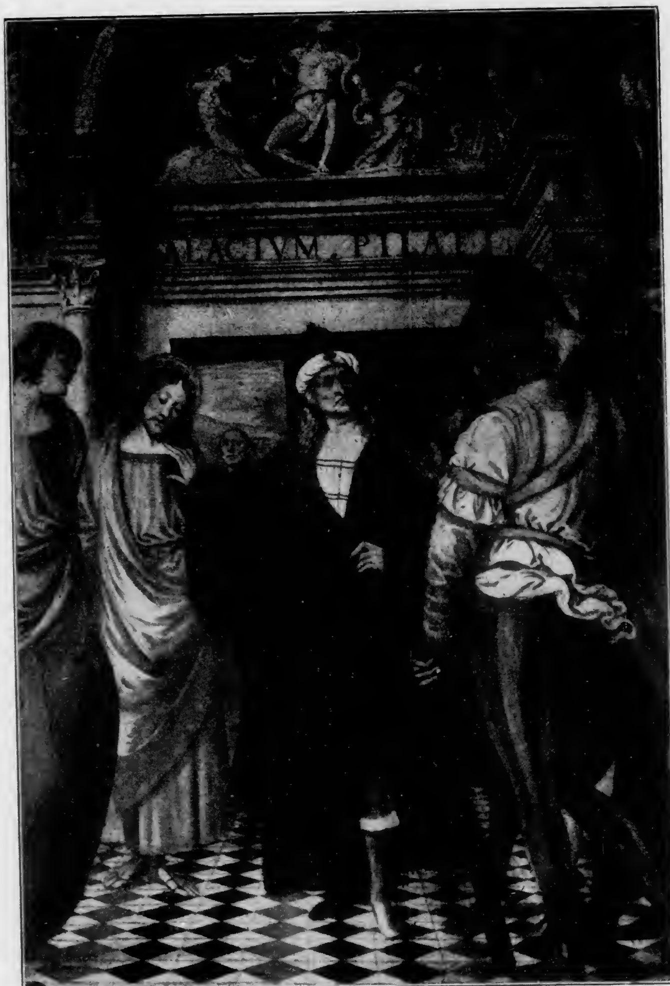


Abb. 32. Christus vor Pilatus, von Gaudenzio Ferrari. Varallo, S. Maria delle Grazie.

Figuren bisweilen dem Lionardo oder dem Correggio nahe kommt (la vierge au coussin vert, Louvre).

Am fruchtbarsten von allen ist Bernardino Luini. Er wurde vor



Abb. 33. Verkündigung, von Gaudenzio Ferrari. Varallo, S. Maria delle Grazie.

1480 wahrscheinlich am Lago Maggiore geboren und lebte bis nach 1533; wir wissen nichts weiter von ihm, und auf seinen Bildern bezeichnet er sich äußerst selten. Er hat durch eine Menge Fresken Lionardo gewissermaßen popularisiert, und wenn er da oft flüchtig ist und sich leicht wiederholt, so

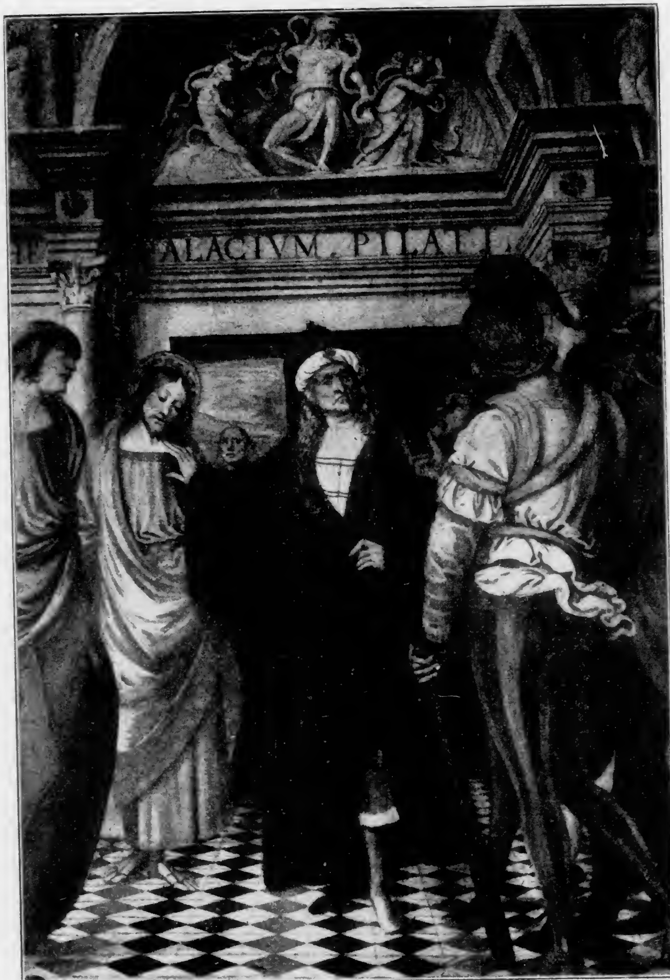


Abb. 32. Christus vor Pilatus, von Gaudenzio Ferrari. Varallo, S. Maria delle Grazie.

Figuren bisweilen dem Lionardo oder dem Correggio nahe kommt (la vierge au coussin vert, Louvre).

Am fruchtbarsten von allen ist Bernardino Luini. Er wurde vor



Abb. 33. Verkündigung, von Gaudenzio Ferrari. Varallo, S. Maria delle Grazie.

1480 wahrscheinlich am Lago Maggiore geboren und lebte bis nach 1533; wir wissen nichts weiter von ihm, und auf seinen Bildern bezeichnet er sich äußerst selten. Er hat durch eine Menge Fresken Lionardo gewissermaßen popularisiert, und wenn er da oft flüchtig ist und sich leicht wiederholt, so

erreicht er in seinen besseren Tafelbildern religiösen Inhalts mit einer sorgfältiger ausgeführten Zeichnung und einem satten, tiefen Kolorit eine hohe Stufe der Kunst. Er war vor allem ein tüchtiger Techniker und kam von der älteren Schule Borgognones (S. 23) her erst später, gegen 1510, als Lionardo schon nicht mehr dauernd in Mailand war, unter dessen Einfluß. Er hat dann wieder den etwas älteren *Gaudenzio Ferrari*, den kräftigen Sohn des piemontesischen Berglandes, unter diesen Einfluß gebracht. Gaudenzios Fresken und Tafelbilder befinden sich in derselben Gegend, wo Luini, bisweilen an demselben Orte mit ihm zusammen, gearbeitet hat. An Erfindung, an kräftigem, stürmischem Leben und an Vielseitigkeit der Begabung steht er über Luini. Er erreicht zuweilen eine übernatürliche Schönheit, die aus dem Märchen geboren scheint und ihren duftigen, goldigen Schimmer wie lauter glitzernde Lichter in die Welt wirft. So auf seinem schönsten Bilde, einem Fresko in Vercelli, Chor von S. Cristoforo, um 1530, einer Madonna mit Stifterinnen in einem lauschigen Boskett unter Fruchtbäumen mit Engeln darauf. Solch ein Übersprudeln kennt Luini nicht. Er bleibt ruhig und gleichmäßig anmutig. Sein Kolorit ist dagegen tüchtiger, harmonischer, während Gaudenzio leicht bunt und grell wird. Als Beispiele der scharfen Charakteristik sowohl wie der sanfteren, zarten Schönheit, deren Gaudenzio mächtig ist, mögen zwei Szenen dienen aus einem umfangreichen Passionscyklus in Fresko aus seiner frühen Zeit, bezeichnet 1513 (Abb. 32 u. 33). In der Architektur namentlich des Pilatusbildes gibt sich der Mailänder zu erkennen.

Luini kann man nicht aus einzelnen Bildern und nicht in einer Galerie kennen lernen. Zu seinem Wesen gehört mit die organisierte Betriebsamkeit und die Schnellfertigkeit, die sich kundgeben in einer für die Kraft eines Menschen geradezu unbegreiflichen Menge von tüchtig gemalten *Fresken*. Manche befinden sich noch an ihrem Ursprungsort (Saronno, Mailand, Lugano), die meisten, namentlich solche aus seiner früheren Zeit, sind aus zum teil verfallenen Kirchen und Klöstern und aus Privathäusern in die Brera und andere Museen Mailands, einige auch (aus Casa Litta) nach Paris gekommen. Luini muß sich bei seinen vielen Aufträgen früh eine Werkstatt mit zahlreichen Gehilfen eingerichtet haben, deren ungeschickte und uninteressierte Hand wir an mancher geringen und gleichgültig hingemalten Figur wahrnehmen. Daß er trotzdem das alles bewältigen konnte und soviel ausgeführt hat, zeugt immer noch von einer seltenen und sicheren Leichtigkeit. Er behielt die Fäden in der Hand und teilte dem Ganzen die

Züge einer allgemeinen, immer erfreulichen Anmut mit, die die vielen Unebenheiten und den Mangel an einer tieferen Erfindung verdecken. Eigene Gedanken oder besonders originelle einzelne Motive oder auch nur einen an sich durch die Stoffwahl bedeutenden, überraschend wirkenden Gegenstand darf man bei ihm nicht suchen.



Abb. 34. Madonna vor dem Felsen. Fresko von Luini. Pavia, Certosa.

Er ist nicht interessant, im geistigen Ausdruck und in der inneren Verknüpfung eines Vorgangs nicht tief und vor allen Dingen niemals dramatisch. Am besten gelingt ihm die ruhige Szene und das Andachtbild. Er gibt Geschichten des Alten und des Neuen Testaments, seltener Mythologie oder römische Geschichte in guten, fertigen, nicht sehr individuellen Typen und so, daß die Komposition der schwächere Teil, die Hauptsache jedoch die schöne Einzelfigur einer Frau oder eines jüngeren Mannes ist. Aber wo die Formen sich wiederholen, und bei figurenreichen Darstellungen hinter dem Aufwande der Mittel sich der Eindruck geistiger Leere bemerklich macht, da führt uns seine einzig schöne, kräftige und bunte, aber harmonische mailändische Farbe über die Mängel hinweg, und auf *Tafelbildern* seiner besten Zeit erreicht er sogar die Wirkungen eines an Correggio erinnernden Helldunkels. Auch hier gilt unsere Bewunderung mehr seiner Technik als der geistigen Tiefe, und fast noch mehr den wundervollen Blumen und der Landschaft als der Madonna, oder doch auch an dieser mehr den Einzelheiten, wie dem Augenniederschlag oder

erreicht er in seinen besseren Tafelbildern religiösen Inhalts mit einer sorgfältiger ausgeführten Zeichnung und einem satten, tiefen Kolorit eine hohe Stufe der Kunst. Er war vor allem ein tüchtiger Techniker und kam von der älteren Schule Borgognones (S. 23) her erst später, gegen 1510, als Lionardo schon nicht mehr dauernd in Mailand war, unter dessen Einfluß. Er hat dann wieder den etwas älteren Gaudenzio Ferrari, den kräftigen Sohn des piemontesischen Berglandes, unter diesen Einfluß gebracht. Gaudenzios Fresken und Tafelbilder befinden sich in derselben Gegend, wo Luini, bisweilen an demselben Orte mit ihm zusammen, gearbeitet hat. An Erfindung, an kräftigem, stürmischem Leben und an Vielseitigkeit der Begabung steht er über Luini. Er erreicht zuweilen eine übernatürliche Schönheit, die aus dem Märchen geboren scheint und ihren duftigen, goldigen Schimmer wie lauter glitzernde Lichter in die Welt wirft. So auf seinem schönsten Bilde, einem Fresko in Vercelli, Chor von S. Cristoforo, um 1530, einer Madonna mit Stifterinnen in einem lauschigen Boskett unter Fruchtbäumen mit Engeln darauf. Solch ein Übersprudeln kennt Luini nicht. Er bleibt ruhig und gleichmäßig anmutig. Sein Kolorit ist dagegen tüchtiger, harmonischer, während Gaudenzio leicht bunt und grell wird. Als Beispiele der scharfen Charakteristik sowohl wie der sanfteren, zarten Schönheit, deren Gaudenzio mächtig ist, mögen zwei Szenen dienen aus einem umfangreichen Passionscyklus in Fresko aus seiner frühen Zeit, bezeichnet 1513 (Abb. 32 u. 33). In der Architektur namentlich des Pilatusbildes gibt sich der Mailänder zu erkennen.

Luini kann man nicht aus einzelnen Bildern und nicht in einer Galerie kennen lernen. Zu seinem Wesen gehört mit die organisierte Betriebsamkeit und die Schnellfertigkeit, die sich kundgeben in einer für die Kraft eines Menschen geradezu unbegreiflichen Menge von tüchtig gemalten Fresken. Manche befinden sich noch an ihrem Ursprungsort (Saronno, Mailand, Lugano), die meisten, namentlich solche aus seiner früheren Zeit, sind aus zum teil verfallenen Kirchen und Klöstern und aus Privathäusern in die Brera und andere Museen Mailands, einige auch (aus Casa Litta) nach Paris gekommen. Luini muß sich bei seinen vielen Aufträgen früh eine Werkstatt mit zahlreichen Gehilfen eingerichtet haben, deren ungeschickte und uninteressierte Hand wir an mancher geringen und gleichgültig hingemalten Figur wahrnehmen. Daß er trotzdem das alles bewältigen konnte und soviel ausgeführt hat, zeugt immer noch von einer seltenen und sicheren Leichtigkeit. Er behielt die Fäden in der Hand und teilte dem Ganzen die

Züge einer allgemeinen, immer erfreulichen Anmut mit, die die vielen Unebenheiten und den Mangel an einer tieferen Erfindung verdecken. Eigene Gedanken oder besonders originelle einzelne Motive oder auch nur einen an sich durch die Stoffwahl bedeutenden, überraschend wirkenden Gegenstand darf man bei ihm nicht suchen. Er ist nicht interessant, im geistigen Ausdruck und in der inneren Verknüpfung eines Vorgangs nicht tief und vor allen Dingen niemals dramatisch. Am besten gelingt ihm die ruhige Szene und das Andachtbild. Er gibt Geschichten des Alten und des Neuen Testaments, seltener Mythologie oder römische Geschichte in guten, fertigen, nicht sehr individuellen Typen und so, daß die Komposition der schwächere Teil, die Hauptsache jedoch die schöne Einzelfigur einer Frau oder eines jüngeren Mannes ist. Aber wo die Formen sich wiederholen, und bei figurenreichen Darstellungen hinter dem Aufwande der Mittel sich der Eindruck geistiger Leere bemerklich macht, da führt uns seine einzig schöne, kräftige und bunte, aber harmonische mailändische Farbe über die Mängel hinweg, und auf Tafelbildern seiner besten Zeit erreicht er sogar die Wirkungen eines an Correggio erinnernden Helldunkels. Auch hier gilt unsere Bewunderung mehr seiner Technik als der geistigen Tiefe, und fast noch mehr den wundervollen Blumen und der Landschaft als der Madonna, oder doch auch an dieser mehr den Einzelheiten, wie dem Augenniederschlag oder



Abb. 34. Madonna vor dem Felsen. Fresko von Luini. Pavia, Certosa.

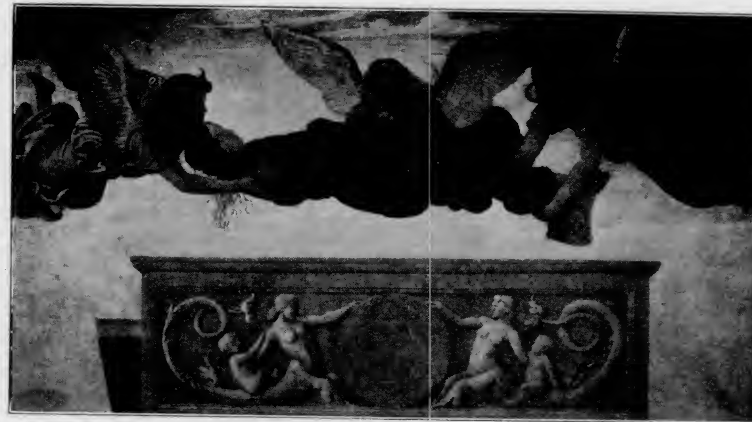
den Haaren oder dem Impasto des Fleisches. Einzelne Madonnen hat er sehr oft und in allen Abschnitten seines Lebens dargestellt. Sie sind gewöhnlich mit ihrer landschaftlichen Umgebung durch eine besondere Naturstimmung oder durch hübsch erfundene Einzelheiten glücklich verbunden, und wenn der geistige Gehalt ihres auf Lionardo zurückgehenden Typus auch nicht bedeutend ist (am wenigsten genügen die Hände!), so ist es doch, als spräche aus diesen ruhigen Bildern jedesmal zu uns eine große persönliche Güte, und unter allen seinen Werken werden sie deshalb den Beschauer am leichtesten gewinnen. Ein hier abgebildetes Fresko aus seiner früheren Zeit (Abb. 34), worin man für das Gesagte einen Anhalt finden mag, gibt außerdem durch den kräftigen Strich und die scharfen Lichter eine Vorstellung von den Wirkungen seiner Technik.



Abb. 35. Madonna mit Antonius und Barbara, von Luini. Mailand, Brera.

Auf seiner vollen Höhe sehen wir ihn in einem wirklich monumentalen und zufällig auch bezeichneten Werke, einer thronenden Madonna in Fresko von 1521 (jetzt im Saal der Affreschi der Brera) mit dem Einsiedler Antonius und Barbara und einem an Bellini erinnernden Lautenengel auf der Thronstufe (Abb. 35). Eine so geschlossene Komposition findet sich bei ihm nicht oft. Auch in der Farbe, der warmen Skala oder der „blonden Manier“, hat er nun seine Vollendung erreicht. Eine für Luinis Vermögen besonders glückliche Leistung ist auch ein Fresko aus einem Palast bei Monza: drei vorsichtig tragende Engel legen die heilige Katharina in einen antikisierenden Sarkophag (Luinisaal der Brera; Abb. 36).

Wir folgen ihm jetzt an die Hauptstätten seiner Freskomalerei. In


Abb. 36. Bestattung der h. Katharina, von Luini. Mailand, Brera.

der kleinen Wallfahrtskirche zu Saronno hat er außer einzelnen Figuren vier größere Fresken gemalt, im Durchgang nach dem Chor (in einem breiteren Format als die zwei anderen) „Mariä Vermählung“ und „Jesus unter den Schriftgelehrten“, im Chor selbst die „Anbetung der Könige“ und die „Darstellung im Tempel“ (bezeichnet und datiert 1525). Das erste und das letzte Bild sind durch Übermalung entstellt. Das schönste ist die Anbetung, ein Gegenstand, den er öfter behandelt hat (Louvre Nr. 1360 aus Casa Litta), aber hier mit der höchsten Anmut, deren er fähig ist (Abb. 37). Ein Page, der hinter dem ältesten König steht und diesem Schwert und Turban hält, wäre Lionardos oder Raffaels würdig. Die Kuppel dieses farbenerglänzenden Raumes bedeckte Gaudenzio Ferrari zehn Jahre später mit seiner erstaunlichsten Schöpfung, einem um den segnenden Gottvater geführten Kranz von dreißig auf Wolken schwebenden Putten und darunter einem Konzert von über hundert langbekleideten Engeln. Luini hat hier nicht sein umfangreichstes Werk geschaffen, denn sein späteres Passionsbild in Lugano ist großartiger, — wohl aber das seiner Begabung angemessenste und das heiterste, glänzendste. Es ist darin nicht der große Stil der Florentiner, etwa Ghirlandajos, in die Sprache des 16. Jahrhunderts übersetzt. Man wird vielmehr an Pinturicchios Art zu schildern erinnert.

Eine größere Aufgabe erwartete ihn bald in Mailand. Dort hatte Giovanni Bentivogli, als er vom Papst Julius II. aus Bologna vertrieben

den Haaren oder dem Impasto des Fleisches. Einzelne Madonnen hat er sehr oft und in allen Abschnitten seines Lebens dargestellt. Sie sind gewöhnlich mit ihrer landschaftlichen Umgebung durch eine besondere Naturstimmung oder durch hübsch erfundene Einzelheiten glücklich verbunden, und wenn der geistige Gehalt ihres auf Lionardo zurückgehenden Typus auch nicht bedeutend ist (am wenigsten genügen die Hände!), so ist es doch, als spräche aus diesen ruhigen Bildern jedesmal zu uns eine große persönliche Güte, und unter allen seinen Werken werden sie deshalb den Beschauer am leichtesten gewinnen. Ein hier abgebildetes Fresko aus seiner früheren Zeit (Abb. 34), worin man für das Gesagte einen Anhalt finden mag, gibt außerdem durch den kräftigen Strich und die scharfen Lichter eine Vorstellung von den Wirkungen seiner Technik.



Abb. 35. Madonna mit Antonius und Barbara, von Luini. Mailand, Brera.

Auf seiner vollen Höhe sehen wir ihn in einem wirklich monumentalen und zufällig auch bezeichneten Werke, einer thronenden Madonna in Fresko von 1521 (jetzt im Saal der Affreschi der Brera) mit dem Einsiedler Antonius und Barbara und einem an Bellini erinnernden Lautenengel auf der Thronstufe (Abb. 35). Eine so geschlossene Komposition findet sich bei ihm nicht oft. Auch in der Farbe, der warmen Skala oder der „blonden Manier", hat er nun seine Vollendung erreicht. Eine für Luinis Vermögen besonders glückliche Leistung ist auch ein Fresko aus einem Palast bei Monza: drei vorsichtig tragende Engel legen die heilige Katharina in einen antikisierenden Sarkophag (Luinisaal der Brera; Abb. 36).

Wir folgen ihm jetzt an die Hauptstätten seiner Freskomalerei. In

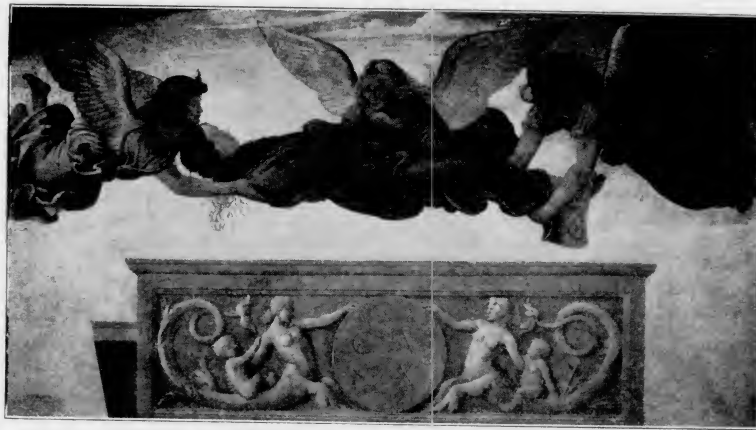


Abb. 36. Bestattung der h. Katharina, von Luini. Mailand, Brera.

der kleinen Wallfahrtskirche zu Saronno hat er außer einzelnen Figuren vier größere Fresken gemalt, im Durchgang nach dem Chor (in einem breiteren Format als die zwei anderen) „Mariä Vermählung" und „Jesus unter den Schriftgelehrten", im Chor selbst die „Anbetung der Könige" und die „Darstellung im Tempel" (bezeichnet und datiert 1525). Das erste und das letzte Bild sind durch Übermalung entstellt. Das schönste ist die Anbetung, ein Gegenstand, den er öfter behandelt hat (Louvre Nr. 1360 aus Casa Litta), aber hier mit der höchsten Anmut, deren er fähig ist (Abb. 37). Ein Page, der hinter dem ältesten König steht und diesem Schwert und Turban hält, wäre Lionardos oder Raffaels würdig. Die Kuppel dieses farbenerglänzenden Raumes bedeckte Gaudenzio Ferrari zehn Jahre später mit seiner erstaunlichsten Schöpfung, einem um den segnenden Gottvater geführten Kranz von dreißig auf Wolken schwebenden Putten und darunter einem Konzert von über hundert langbekleideten Engeln. Luini hat hier nicht sein umfangreichstes Werk geschaffen, denn sein späteres Passionsbild in Lugano ist großartiger, — wohl aber das seiner Begabung angemessenste und das heiterste, glänzendste. Es ist darin nicht der große Stil der Florentiner, etwa Ghirlandajos, in die Sprache des 16. Jahrhunderts übersetzt. Man wird vielmehr an Pinturicchios Art zu schildern erinnert.

Eine größere Aufgabe erwartete ihn bald in Mailand. Dort hatte Giovanni Bentivogli, als er vom Papst Julius II. aus Bologna vertrieben

war (I, S. 394), mit seiner Familie bei seinen Verwandten, den Söhnen des Moro (S. 10), Aufnahme gefunden. Er ruhte nun längst in seiner Familiengruft im Monastero Maggiore. Aber sein Sohn Alessandro lebte noch hier mit seiner kunstliebenden Gemahlin, Ippolita Sforza. In das gesellschaftliche Leben ihres Hauses mit den musikalischen Unterhaltungen vornehmer Dilettanten läßt uns ihr Zeitgenosse, der Novellist Bandello, manchen Blick tun. Zu dem Kloster gehört die Kirche S. Maurizio, ein einfacher Renaissancebau im bramantischen Stil, zur Aufnahme von Malereien wie geschaffen. Die Kirche wird durch eine Querwand in zwei Hälften geteilt, eine Laien- und eine Klosterkirche. Auf die großen Flächen dieser beiden Räume malte Luini im Auftrage des Ehepaars 1526 bis 28 mit seinen drei Söhnen ausgedehnte Reihen von Fresken, indem er in der Laienkirche*) begann, wo er selbst das Meiste gemalt hat. Als Ganzes betrachtet, ist dieses eins der ausführlichsten Denkmäler religiöser Freskomalerei in Italien. Aber Luinis Begabung, sein Sinn für das Monumentale oder seine künstlerische Durchbildung reichten doch für eine solche Aufgabe nicht aus. Vielleicht war auch die kurzbemessene Zeit mit schuld, daß die Leistung sehr ungleich ausgefallen ist, und wir uns nun das Schöne unter vielem Minderwertigen suchen müssen. Nämlich vor allem die wirklich ergreifenden, vornehmen Gestalten der knieenden Stifter mit den je drei begleitenden Heiligen, die nebenbei zeigen, daß Luini auch gruppieren kann, wenn ihn die Lünette zur Komposition zwingt (Abb. 38). Sodann unter den vier weiblichen Einzelfiguren eine echt Luinische Idealgestalt, die „Lucia“

*) Querwand der Laienkirche:

1. Martyrium des Mauritius.	Altarwand. 4. Mariä Himmelfahrt.	5. König Sigismund stiftet dem Mauritius die Kirche.
2. Alessandro Bentivogli von Benedikt, Johannes d. T. und Lorenzo zum Altar geführt.		6. Ippolita von Agnes, Scholastika und Katharina von Alexandrien zum Altar geleitet (Abb. 38).
3. Die Heiligen Justina (Ursula) und Rosa (Cäcilie).		7. Die Heiligen Lucia und Apollonia, zwischen ihnen der auferstandene Christus.



Abb. 37. Anbetung der Könige (Teilstück), von Luini. Saronno.

war (I, S. 394), mit seiner Familie bei seinen Verwandten, den Söhnen des Moro (S. 10), Aufnahme gefunden. Er ruhte nun längst in seiner Familiengruft im Monastero Maggiore. Aber sein Sohn Alessandro lebte noch hier mit seiner kunstliebenden Gemahlin, Ippolita Sforza. In das gesellschaftliche Leben ihres Hauses mit den musikalischen Unterhaltungen vornehmer Dilettanten läßt uns ihr Zeitgenosse, der Novellist Bandello, manchen Blick tun. Zu dem Kloster gehört die Kirche S. Maurizio, ein einfacher Renaissancebau im bramantischen Stil, zur Aufnahme von Malereien wie geschaffen. Die Kirche wird durch eine Querwand in zwei Hälften geteilt, eine Laien- und eine Klosterkirche. Auf die großen Flächen dieser beiden Räume malte Luini im Auftrage des Ehepaars 1526 bis 28 mit seinen drei Söhnen ausgedehnte Reihen von Fresken, indem er in der Laienkirche*) begann, wo er selbst das Meiste gemalt hat. Als Ganzes betrachtet, ist dieses eins der ausführlichsten Denkmäler religiöser Freskomalerei in Italien. Aber Luinis Begabung, sein Sinn für das Monumentale oder seine künstlerische Durchbildung reichten doch für eine solche Aufgabe nicht aus. Vielleicht war auch die kurzbemessene Zeit mit schuld, daß die Leistung sehr ungleich ausgefallen ist, und wir uns nun das Schöne unter vielem Minderwertigen suchen müssen. Nämlich vor allem die wirklich ergreifenden, vornehmen Gestalten der knieenden Stifter mit den je drei begleitenden Heiligen, die nebenbei zeigen, daß Luini auch gruppieren kann, wenn ihn die Lünette zur Komposition zwingt (Abb. 38). Sodann unter den vier weiblichen Einzelfiguren eine echt Luinische Idealgestalt, die „Lucia"

*) Querwand der Laienkirche:

1. Martyrium des Mauritius.	Altarwand.	5. König Sigismund stiftet dem Mauritius die Kirche.
2. Alessandro Bentivogli von Benedikt, Johannes d. T. und Lorenzo zum Altar geführt.	4. Mariä Himmelfahrt.	6. Ippolita von Agnes, Scholastika und Katharina von Alexandrien zum Altar geleitet (Abb. 38).
3. Die Heiligen Justina (Ursula) und Rosa (Cäcilie).		7. Die Heiligen Lucia und Apollonia, zwischen ihnen der auferstandene Christus.



Abb. 37. Anbetung der Könige (Teilstück), von Luini. Saronno.

(die „Apollonia“ ist ganz übermalt), von der Art der Barbara auf dem Madonnenbilde von 1521 oder der beiden Heiligen in Saronno, Katharina und Apollonia. In solchen einzelnen Figuren, wozu auch seine besten Madonnen gehören (vorab die auf der „Anbetung der Könige“ in Saronno), genügt uns Luini am ehesten. Auf der „Himmelfahrt Mariä“, wo das Schweben noch nicht ausgedrückt ist, und auch die Wolkenengel aufrecht stehen, sind die Figuren dieses oberen Teils an sich recht schön, und in der unteren Gruppe der Apostel am Grabe zeigt sich auch wohl etwas dramatische Bewegung. Aber wem sollte hier nicht Tizians zehn Jahre frühere „Assunta“ einfallen, wo alles fließt und schwingt und sich in Rhythmus auflöst! Luinis Mauritiusbilder endlich haben einige gute Köpfe und Figuren, aber keine gute Anordnung und nicht eine einzige gefällige Linie. Er ist kein Historienmaler.

Die Bilder an der Querwand (am Hochaltar) der Klosterkirche, oben die „Passion Christi“ in neun Darstellungen, darunter lebensgroße Heilige, sind stark zerstört. Die weiblichen Köpfe sind noch immer zum teil von sehr großer Schönheit, und bisweilen packt uns auch eine lebhaftere Art der Schilderung, als sie sonst in Luinis Gewohnheiten liegt. Aber die Ausführung war den Schülern überlassen, und deren Roheit macht sich hinlänglich bemerkbar.

Einige Jahre später hat Luini noch in einer Familienkapelle der Laienkirche (1530 inschriftlich) auf der Rückwand die „Geißelung Christi“ mit den Heiligen Katharina und Lorenzo und der knieenden Gestalt des um diese Zeit verstorbenen Stifters dargestellt. Die Köpfe sind wieder sehr ausdrucksvoll, und auch als Ganzes wirkt die Szene, wenn man gleich Luini in einfacheren und lieblicheren Gegenständen immer lieber haben wird. Über dem Hauptbilde sieht man noch zwei kleinere Ausschnitte mit Szenen aus der Passionsgeschichte in etwas Landschaft, also im Freien gedacht: „Petrus spricht mit der Magd“, die nach unten auf das Hauptbild zeigt, und „Johannes steht vor Maria“, großartig und mit beteuernder Gebärde die Hand auf die Brust legend, gerade wie auf dem großen Kreuzigungsbilde in Lugano (Luini ist nicht reich an solchen Motiven). Diese kleinen Szenen wirken recht bedeutend. Dagegen sind die beiden Darstellungen an den Seitenwänden der Kapelle — „Marter und Tod der Katharina“ — langweilig, ganz abgesehen von der rohen Ausführung und von nachträglichen Entstellungen. Man hat von hier nicht mehr weit bis zu den manierierten Grimassen und den muskulösen Körpern seines Sohnes Aurelio und der

anderen, die man gleichfalls hier in den übrigen Kapellen der Laienkirche sehen kann. Luini hat noch Lionardos Schule genossen und hat auch eigenes Ge-



Abb. 38. Heilige Frauen mit der Stifterin (Hyppolita Sforza). Fresko von Luini. Mailand, S. Maurizio.

fühl, es ist aber nicht fein genug, um das Leben bis in die äußersten Umrisse zu treiben. Es bleibt immer ein Rest von Schwere und Stumpfheit in seinen Figuren. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß er mitten unter den schrecklichen Kriegeswirren malte, die sein Heimatland zerrissen und ihn

(die „Apollonia“ ist ganz übermalt), von der Art der Barbara auf dem Madonnenbilde von 1521 oder der beiden Heiligen in Saronno, Katharina und Apollonia. In solchen einzelnen Figuren, wozu auch seine besten Madonnen gehören (vorab die auf der „Anbetung der Könige“ in Saronno), genügt uns Luini am ehesten. Auf der „Himmelfahrt Mariä“, wo das Schweben noch nicht ausgedrückt ist, und auch die Wolkenengel aufrecht stehen, sind die Figuren dieses oberen Teils an sich recht schön, und in der unteren Gruppe der Apostel am Grabe zeigt sich auch wohl etwas dramatische Bewegung. Aber wem sollte hier nicht Tizians zehn Jahre frühere „Assunta“ einfallen, wo alles fließt und schwingt und sich in Rhythmus auflöst! Luinis Mauritiusbilder endlich haben einige gute Köpfe und Figuren, aber keine gute Anordnung und nicht eine einzige gefällige Linie. Er ist kein Historienmaler.

Die Bilder an der Querwand (am Hochaltar) der Klosterkirche, oben die „Passion Christi“ in neun Darstellungen, darunter lebensgroße Heilige, sind stark zerstört. Die weiblichen Köpfe sind noch immer zum teil von sehr großer Schönheit, und bisweilen packt uns auch eine lebhaftere Art der Schilderung, als sie sonst in Luinis Gewohnheiten liegt. Aber die Ausführung war den Schülern überlassen, und deren Roheit macht sich hinlänglich bemerkbar.

Einige Jahre später hat Luini noch in einer Familienkapelle der Laienkirche (1530 inschriftlich) auf der Rückwand die „Geißelung Christi“ mit den Heiligen Katharina und Lorenzo und der knieenden Gestalt des um diese Zeit verstorbenen Stifters dargestellt. Die Köpfe sind wieder sehr ausdrucksvoll, und auch als Ganzes wirkt die Szene, wenn man gleich Luini in einfacheren und lieblicheren Gegenständen immer lieber haben wird. Über dem Hauptbilde sieht man noch zwei kleinere Ausschnitte mit Szenen aus der Passionsgeschichte in etwas Landschaft, also im Freien gedacht: „Petrus spricht mit der Magd“, die nach unten auf das Hauptbild zeigt, und „Johannes steht vor Maria“, großartig und mit beteuernder Gebärde die Hand auf die Brust legend, gerade wie auf dem großen Kreuzigungsbilde in Lugano (Luini ist nicht reich an solchen Motiven). Diese kleinen Szenen wirken recht bedeutend. Dagegen sind die beiden Darstellungen an den Seitenwänden der Kapelle — „Marter und Tod der Katharina“ — langweilig, ganz abgesehen von der rohen Ausführung und von nachträglichen Entstellungen. Man hat von hier nicht mehr weit bis zu den manierierten Grimassen und den muskulösen Körpern seines Sohnes Aurelio und der

anderen, die man gleichfalls hier in den übrigen Kapellen der Laienkirche sehen kann. Luini hat noch Lionardos Schule genossen und hat auch eigenes Ge-



Abb. 38. Heilige Frauen mit der Stifterin (Ippolita Sforza). Fresko von Luini. Mailand, S. Maurizio.

fühl, es ist aber nicht fein genug, um das Leben bis in die äußersten Umrisse zu treiben. Es bleibt immer ein Rest von Schwere und Stumpfheit in seinen Figuren. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß er mitten unter den schrecklichen Kriegeswirren malte, die sein Heimatland zerrissen und ihn

selbst in seinen Lebensverhältnissen oft nahe berührt zu haben scheinen. Sollten wir nicht auch etwas davon in der Unruhe und dem Unebenmäßigen seiner Bilder merken? Und doch muß uns seine Größe gerade um diese Zeit Bewunderung abnötigen.

Denn kurz vor seiner letzten Arbeit in Mailand hat er in Lugano in der Franziskanerkirche S. Maria degli Angeli ein so umfangreiches Werk von einer solchen Größe des Stils ausgeführt, wie wir es dem sanften Schilderer von Saronno nicht zutrauen würden. Auf einer ununterbrochenen Wandfläche ist hier mit einem Ernst, der an Quinten Massys und an die besten deutschen Maler erinnert, vorn als Hauptstück die „Kreuzigung“ mit vielen Figuren dargestellt; dahinter schließen sich Szenen aus der „Passion“ in sechs Gruppen aneinander an. Von einem einheitlichen Gesamteindruck oder gar einer malerischen Komposition kann natürlich nicht die Rede sein. Es ist Freskodekoration größten Stils, etwas zum Lesen in einzelnen Bildern, was aber großartig wirken will. Nach der Inschrift (1529) müssen wir annehmen, daß auch dies gewaltige Werk in sehr kurzer Zeit hergestellt worden ist. Luini ist zwar noch später wieder in Lugano gewesen, zuletzt 1533, — aber um anderes im Kloster zu malen oder zu vollenden. Bald darauf muß er gestorben sein.

Ein aufmerksamer Betrachter kann an den Männerköpfen Luinis, im Ausdruck sowohl wie im technischen, in der Wiedergabe von Haar und Bart, etwas den Mailändern gemeinsames wahrnehmen, was sich auch noch weiter, z. B. bis zu Girolamo Romanino, erstreckt. Es tritt auf solchen historisierenden Bildern besonders deutlich hervor. Von der Schärfe Lionardos im physiognomischen Unterscheiden haben die Lombarden nicht viel bekommen. Die Florentiner wissen den Unterschied der Rollen nicht bloß in der körperlichen Aktion auszudrücken, sondern auch in die Gesichtszüge zu legen. Die Lombarden geben ernste, würdige Heiligenköpfe von einem allgemeinen, passiven Ausdrucke auch da, wo sie nicht hingehören, und wenn sie unterscheiden wollen, so geraten sie leicht ins Karikieren und werden gemein. Davor hat allerdings Luini sein Schönheitsgefühl meistens bewahrt, aber nicht immer, wie wir bereits an dem Martyrium der h. Katharina in S. Maurizio sahen. Eine häßliche grinsende Gebärde macht auch der Henker auf einem übrigens sehr guten Tafelbilde mit der „Enthauptung Johannis des Täufers“ (Uffizien). Dieses gehört zu einer Klasse von Halbfigurenbildern („Jesus unter den Schriftgelehrten“, London), die man früher zum teil ohne weiteres dem Lionardo zuzuschreiben pflegte. Sie wirken am an-



Abb. 39. Heimkehr des Tobias, von Luini. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

genehmsten in einem nicht zu großen Format: „Verlobung der Katharina“ (Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Nr. 663). Wir geben aus der Gattung ein besonders anziehendes Beispiel: die Heimkehr des Tobias (ebenda; Abb. 39), wo der geleitende Engel nach dem Modell des Pagen auf dem Anbetungsbilde in Saronno (Abb. 37) genommen ist. Unser erster Eindruck ist der eines hohen Liebreizes und einer sehr großen allgemeinen Vollkommenheit, die im Typus an Lionardo erinnert. Bei näherem Aufachten wird uns bald der Abstand von Lionardo klar, nicht nur in dem etwas äußerlichen Spiel der Hände, sondern auch in dem ganzen auf den verschiedenen Teilen beruhenden Ausdrucke. Zu einer wirklichen Charakteristik und einem individuellen, den einzelnen Situationen entsprechenden Leben ist Luini auch in seinen Köpfen nicht durchgedrungen. Er ist immer nur gefällig, aber niemals interessant.

selbst in seinen Lebensverhältnissen oft nahe berührt zu haben scheinen. Sollten wir nicht auch etwas davon in der Unruhe und dem Unebenmäßigen seiner Bilder merken? Und doch muß uns seine Größe gerade um diese Zeit Bewunderung abnötigen.

Denn kurz vor seiner letzten Arbeit in Mailand hat er in Lugano in der Franziskanerkirche S. Maria degli Angeli ein so umfangreiches Werk von einer solchen Größe des Stils ausgeführt, wie wir es dem sanften Schilderer von Saronno nicht zutrauen würden. Auf einer ununterbrochenen Wandfläche ist hier mit einem Ernst, der an Quinten Massys und an die besten deutschen Maler erinnert, vorn als Hauptstück die „Kreuzigung“ mit vielen Figuren dargestellt; dahinter schließen sich Szenen aus der „Passion“ in sechs Gruppen aneinander an. Von einem einheitlichen Gesamteindruck oder gar einer malerischen Komposition kann natürlich nicht die Rede sein. Es ist Freskodekoration größten Stils, etwas zum Lesen in einzelnen Bildern, was aber großartig wirken will. Nach der Inschrift (1529) müssen wir annehmen, daß auch dies gewaltige Werk in sehr kurzer Zeit hergestellt worden ist. Luini ist zwar noch später wieder in Lugano gewesen, zuletzt 1533, — aber um anderes im Kloster zu malen oder zu vollenden. Bald darauf muß er gestorben sein.

Ein aufmerksamer Betrachter kann an den Männerköpfen Luinis, im Ausdruck sowohl wie im technischen, in der Wiedergabe von Haar und Bart, etwas den Mailändern gemeinsames wahrnehmen, was sich auch noch weiter, z. B. bis zu Girolamo Romanino, erstreckt. Es tritt auf solchen historisierenden Bildern besonders deutlich hervor. Von der Schärfe Lionardos im physiognomischen Unterscheiden haben die Lombarden nicht viel bekommen. Die Florentiner wissen den Unterschied der Rollen nicht bloß in der körperlichen Aktion auszudrücken, sondern auch in die Gesichtszüge zu legen. Die Lombarden geben ernste, würdige Heiligenköpfe von einem allgemeinen, passiven Ausdrucke auch da, wo sie nicht hingehören, und wenn sie unterscheiden wollen, so geraten sie leicht ins Karikieren und werden gemein. Davor hat allerdings Luini sein Schönheitsgefühl meistens bewahrt, aber nicht immer, wie wir bereits an dem Martyrium der h. Katharina in S. Maurizio sahen. Eine häßliche grinsende Gebärde macht auch der Henker auf einem übrigens sehr guten Tafelbilde mit der „Enthauptung Johannis des Täufers“ (Uffizien). Dieses gehört zu einer Klasse von Halbfigurenbildern („Jesus unter den Schriftgelehrten“, London), die man früher zum teil ohne weiteres dem Lionardo zuzuschreiben pflegte. Sie wirken am an-


Abb. 39. Heimkehr des Tobias, von Luini. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

genehmsten in einem nicht zu großen Format: „Verlobung der Katharina“ (Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Nr. 663). Wir geben aus der Gattung ein besonders anziehendes Beispiel: die Heimkehr des Tobias (ebenda: Abb. 39), wo der geleitende Engel nach dem Modell des Pagen auf dem Anbetungsbilde in Saronno (Abb. 37) genommen ist. Unser erster Eindruck ist der eines hohen Liebreizes und einer sehr großen allgemeinen Vollkommenheit, die im Typus an Lionardo erinnert. Bei näherem Aufachten wird uns bald der Abstand von Lionardo klar, nicht nur in dem etwas äußerlichen Spiel der Hände, sondern auch in dem ganzen auf den verschiedenen Teilen beruhenden Ausdrucke. Zu einer wirklichen Charakteristik und einem individuellen, den einzelnen Situationen entsprechenden Leben ist Luini auch in seinen Köpfen nicht durchgedrungen. Er ist immer nur gefällig, aber niemals interessant.

In einigen Äußerlichkeiten kann man mit Luini seinen gleichaltrigen Landsmann Sodoma (eigentlich Giovanni Antonio de' Bazzi) aus Vercelli (um 1477 bis 1549) vergleichen. Beide sind durch Lionardo beeinflußt, beide Freskomaler und bedeutende Koloristen, beide haben ihre Stärke in der Wiedergabe zarterer Gegenstände: Frauen, Jünglinge, Engel; Sodoma greift aber hier mit einer Spezialität, seinen Putten oder Engeln, schon weiter. Beide geben, wenn sie schildern, die weichen und anmutigen Seiten, und beide komponieren in der höheren Darstellung nicht gut. Damit sind aber auch die Ähnlichkeiten zu Ende. Denn Sodoma ist vielseitiger als Luini. Er ist mannigfacher und tiefer in der Erfindung und viel reicher in der Abstufung des seelischen Ausdrucks. Seine größere Selbständigkeit zeigt sich auch darin, daß er selbst wieder in Siena Schule gemacht hat und einmal — in Rom — einem der Allergrößten recht nahe gekommen ist. Schon dies Verhältnis zu Raffael würde ihn uns interessant machen. Und ein interessanter Mensch von eigenen Gedanken und vielen Einfällen ist er auch in seinem ganzen Wesen. Dieses wird gefördert durch das Leben an drei sehr verschiedenen Schauplätzen: in Oberitalien, in Siena und in Rom. Aber leichtsinnig, wie er war, und empfänglich für alle Freuden des Lebens, hat Sodoma nicht die Selbstzucht geübt, um seine Anlage durch Anstrengung zu erschöpfen und die äußeren Gaben und Güter des Lebens, sein nicht unbeträchtliches Glück, ganz für die Arbeit auszunützen. Darum, wenn er uns auch durch eine an Correggio oder Lorenzo Lotto und Giorgione erinnernde Seelenanmut ergreift, und uns das unerschöpfliche Spiel seiner graziösen Einfälle nicht losläßt: bis zum Höchsten ist doch bei ihm jedesmal ein Schritt. Morelli, der das Hauptverdienst um die Erkenntnis seiner Kunst hat, sagt einmal: als Freskomaler ist er, wenn er will, unübertrefflich. Dieses „wenn er will" erklärt bei Sodoma fast alles.

Er hat ein Raffael verwandtes, allerdings enger begrenztes, mehr sinnliches Schönheitsgefühl. Er erlebt die ganze Entwickelung des ihm etwa gleichaltrigen Michelangelo, aber dieser Gewaltige hat ihn auf seinen Wegen nicht berührt und nicht gestört. Wir wollen uns seine Kunst in den einzelnen Abschnitten ihrer Entwickelung klar zu machen suchen.

Sodoma ist jedenfalls als junger Mann aus seiner Vaterstadt auch nach Mailand gekommen, wo er Lionardo noch persönlich kennen lernen konnte. Um die Zeit, als dieser aus Mailand fortging, gegen 1500, siedelte Sodoma nach Siena über, veranlaßt durch eine dortige Kaufmannsfamilie, die in Mailand ihre Agenten hatte, wurde Bürger von Siena und ist hier



Abb. 40. Kreuzabnahme, von Sodoma. Siena, Akademie.

In einigen Äußerlichkeiten kann man mit Luini seinen gleichaltrigen Landsmann Sodoma (eigentlich Giovanni Antonio de' Bazzi) aus Vercelli (um 1477 bis 1549) vergleichen. Beide sind durch Lionardo beeinflußt, beide Freskomaler und bedeutende Koloristen, beide haben ihre Stärke in der Wiedergabe zarterer Gegenstände: Frauen, Jünglinge, Engel; Sodoma greift aber hier mit einer Spezialität, seinen Putten oder Engeln, schon weiter. Beide geben, wenn sie schildern, die weichen und anmutigen Seiten, und beide komponieren in der höheren Darstellung nicht gut. Damit sind aber auch die Ähnlichkeiten zu Ende. Denn Sodoma ist vielseitiger als Luini. Er ist mannigfacher und tiefer in der Erfindung und viel reicher in der Abstufung des seelischen Ausdrucks. Seine größere Selbständigkeit zeigt sich auch darin, daß er selbst wieder in Siena Schule gemacht hat und einmal — in Rom — einem der Allergrößten recht nahe gekommen ist. Schon dies Verhältnis zu Raffael würde ihn uns interessant machen. Und ein interessanter Mensch von eigenen Gedanken und vielen Einfällen ist er auch in seinem ganzen Wesen. Dieses wird gefördert durch das Leben an drei sehr verschiedenen Schauplätzen: in Oberitalien, in Siena und in Rom. Aber leichtsinnig, wie er war, und empfänglich für alle Freuden des Lebens, hat Sodoma nicht die Selbstzucht geübt, um seine Anlage durch Anstrengung zu erschöpfen und die äußeren Gaben und Güter des Lebens, sein nicht unbeträchtliches Glück, ganz für die Arbeit auszunützen. Darum, wenn er uns auch durch eine an Correggio oder Lorenzo Lotto und Giorgione erinnernde Seelenanmut ergreift, und uns das unerschöpfliche Spiel seiner graziösen Einfälle nicht losläßt: bis zum Höchsten ist doch bei ihm jedesmal ein Schritt. Morelli, der das Hauptverdienst um die Erkenntnis seiner Kunst hat, sagt einmal: als Freskomaler ist er, wenn er will, unübertrefflich. Dieses „wenn er will" erklärt bei Sodoma fast alles.

Er hat ein Raffael verwandtes, allerdings enger begrenztes, mehr sinnliches Schönheitsgefühl. Er erlebt die ganze Entwickelung des ihm etwa gleichaltrigen Michelangelo, aber dieser Gewaltige hat ihn auf seinen Wegen nicht berührt und nicht gestört. Wir wollen uns seine Kunst in den einzelnen Abschnitten ihrer Entwickelung klar zu machen suchen.

Sodoma ist jedenfalls als junger Mann aus seiner Vaterstadt auch nach Mailand gekommen, wo er Lionardo noch persönlich kennen lernen konnte. Um die Zeit, als dieser aus Mailand fortging, gegen 1500, siedelte Sodoma nach Siena über, veranlaßt durch eine dortige Kaufmannsfamilie, die in Mailand ihre Agenten hatte, wurde Bürger von Siena und ist hier



Abb. 40. Kreuzabnahme, von Sodoma. Siena, Akademie.

auch gestorben. Er entfaltete hier eine sehr umfangreiche Tätigkeit und bildete eine Schule, die ganz auf ihm beruhte. Denn mit der Richtung der früheren Malerei, die allmählich abgestorben war, hat sie keinen Zusammenhang. Schon vor ihm war Signorelli in Siena gewesen, und noch in den nächsten Jahren nach Sodomas Übersiedelung war Pinturicchio mit den Fresken der Libreria beschäftigt (I, S. 328), aber auf das einheimische Kunstleben und auf die neu beginnende Tätigkeit Sodomas übten diese Zugewanderten keinen nennenswerten Einfluß aus. Was Sodoma um diese Zeit war, sehen wir aus einem seiner frühesten Werke, einer „Kreuzabnahme" (Siena, Akademie, etwa 1503) mit schönen kräftigen Figuren — Magdalena stützt die ohnmächtige Maria —, deren Gesichtsausdruck an Lionardo erinnert (Abb. 40). Das sorgfältig komponierte Bild zeigt ihn durchaus als einen Lombarden, und es hat alle Eigenschaften einer vielversprechenden Jugendleistung. In der gleichzeitigen Darstellung desselben Gegenstandes von Filippino und Perugino (I, S. 382) konnten wir wahrnehmen, wie eine ältere Richtnng auf traurige Weise abstirbt. — Ebenso wie in der Kreuzabnahme zeigt sich Sodoma auf dem frühen Rundbilde einer „Geburt Christi", die als „Anbetung" behandelt ist (ebenda). Als Gegenstück zu der Maria rechts umfaßt links ein erwachsener knieender Engel den kleinen Johannes. Auch hier wird man an Lionardo erinnert.

Sodoma hatte trotz der Grazie, die aus seinen Figuren zu uns spricht, persönlich nichts von einem feinen Weltmann an sich. Er verkehrte nie mit Fürsten und fühlte sich am wohlsten unter den Leuten des Volkes, als Bürgersmann, allerdings nicht von der soliden, hausbackenen Art. Er kleidete sich kostbar, auffallend und stutzerhaft, hatte Rennpferde im Stall und in seinem Hause Hunde, Katzen und Affen, die er abrichtete, einen Raben, den er sprechen lehrte, und vielerlei andere zahme und wilde Vögel. Kurz, er steckte voller Einfälle und war eine lustige, ausgelassene Künstlernatur, über deren Possen sich die Leute abwechselnd belustigten oder ärgerten. Seit 1510 hatte er eine Gastwirtstochter als Ehegemahl in seine „Arche Noah", wie er sein Haus in einer Steuererklärung nennt, eingeführt.

Sieht man nun etwas von diesen lustigen Dingen, die sein Leben erfüllten, in seiner Kunst? Direkt nicht. Denn humoristische Züge fehlen darin mit einer Ausnahme, die uns gleich beschäftigen wird, und auch das Genreartige tritt bei ihm nicht hervor. Vielmehr muß man ihn in der Hauptsache den Maler der feinen und zarten Seelenstimmungen nennen, sogar eines besonderen, religiösen und schwärmerischen Gefühlsausdrucks, den



Abb. 41. Sodomas Selbstbildnis aus den Fresken in Monte Oliveto.

er bis zur Ekstase steigern kann. So sehr ist also auch in ihm, wie in vielen anderen, der Künstler verschieden von dem Menschen, wie er uns äußerlich überliefert ist.

Von Siena aus vollendete er seit 1505 in dem Kloster Monte Oliveto einen Freskencyklus aus dem „Leben des h. Benedikt", den Signorelli mit acht Darstellungen begonnen hatte, und warf mit flüchtiger Hand die dreifache Anzahl von Bildern auf die Mauern. Die vier besten hat er wohl nicht ohne Absicht an die Ecken der Wände gesetzt, was Vasari richtig hervorgehoben hat. Die übrigen interessieren uns wenig und lassen es ver-

auch gestorben. Er entfaltete hier eine sehr umfangreiche Tätigkeit und bildete eine Schule, die ganz auf ihm beruhte. Denn mit der Richtung der früheren Malerei, die allmählich abgestorben war, hat sie keinen Zusammenhang. Schon vor ihm war Signorelli in Siena gewesen, und noch in den nächsten Jahren nach Sodomas Übersiedelung war Pinturicchio mit den Fresken der Libreria beschäftigt (I, S. 328), aber auf das einheimische Kunstleben und auf die neu beginnende Tätigkeit Sodomas übten diese Zugewanderten keinen nennenswerten Einfluß aus. Was Sodoma um diese Zeit war, sehen wir aus einem seiner frühesten Werke, einer „Kreuzabnahme" (Siena, Akademie, etwa 1503) mit schönen kräftigen Figuren — Magdalena stützt die ohnmächtige Maria —, deren Gesichtsausdruck an Lionardo erinnert (Abb. 40). Das sorgfältig komponierte Bild zeigt ihn durchaus als einen Lombarden, und es hat alle Eigenschaften einer vielversprechenden Jugendleistung. In der gleichzeitigen Darstellung desselben Gegenstandes von Filippino und Perugino (I, S. 382) konnten wir wahrnehmen, wie eine ältere Richtnng auf traurige Weise abstirbt. — Ebenso wie in der Kreuzabnahme zeigt sich Sodoma auf dem frühen Rundbilde einer „Geburt Christi", die als „Anbetung" behandelt ist (ebenda). Als Gegenstück zu der Maria rechts umfaßt links ein erwachsener knieender Engel den kleinen Johannes. Auch hier wird man an Lionardo erinnert.

Sodoma hatte trotz der Grazie, die aus seinen Figuren zu uns spricht, persönlich nichts von einem feinen Weltmann an sich. Er verkehrte nie mit Fürsten und fühlte sich am wohlsten unter den Leuten des Volkes, als Bürgersmann, allerdings nicht von der soliden, hausbackenen Art. Er kleidete sich kostbar, auffallend und stutzerhaft, hatte Rennpferde im Stall und in seinem Hause Hunde, Katzen und Affen, die er abrichtete, einen Raben, den er sprechen lehrte, und vielerlei andere zahme und wilde Vögel. Kurz, er steckte voller Einfälle und war eine lustige, ausgelassene Künstlernatur, über deren Possen sich die Leute abwechselnd belustigten oder ärgerten. Seit 1510 hatte er eine Gastwirtstochter als Ehegemahl in seine „Arche Noah", wie er sein Haus in einer Steuererklärung nennt, eingeführt.

Sieht man nun etwas von diesen lustigen Dingen, die sein Leben erfüllten, in seiner Kunst? Direkt nicht. Denn humoristische Züge fehlen darin mit einer Ausnahme, die uns gleich beschäftigen wird, und auch das Genreartige tritt bei ihm nicht hervor. Vielmehr muß man ihn in der Hauptsache den Maler der feinen und zarten Seelenstimmungen nennen, sogar eines besonderen, religiösen und schwärmerischen Gefühlsausdrucks, den



Abb. 41. Sodomas Selbstbildnis aus den Fresken in Monte Oliveto.

er bis zur Ekstase steigern kann. So sehr ist also auch in ihm, wie in vielen anderen, der Künstler verschieden von dem Menschen, wie er uns äußerlich überliefert ist.

Von Siena aus vollendete er seit 1505 in dem Kloster Monte Oliveto einen Freskencyklus aus dem „Leben des h. Benedikt", den Signorelli mit acht Darstellungen begonnen hatte, und warf mit flüchtiger Hand die dreifache Anzahl von Bildern auf die Mauern. Die vier besten hat er wohl nicht ohne Absicht an die Ecken der Wände gesetzt, was Vasari richtig hervorgehoben hat. Die übrigen interessieren uns wenig und lassen es ver-

stehen, daß schon seine Auftraggeber ihm wegen seiner Leichtfertigkeit Vorhalte machten. Es sind Jugendarbeiten, an die uns in den Werken seiner folgenden Jahre nicht mehr vieles erinnert. Hier hat er noch hin und wieder kleine Ergebnisse seiner auf das Leben gerichteten lustigen Wahrnehmungen verwendet und auch sich selbst in reichgeschmückter Tracht dargestellt (Abb. 41), mit einem langen Schwerte in der Hand, und zu seinen Füßen einige seiner Hunde und Vögel.

Darnach ist das Wichtigste seine Berührung mit Raffael und mit Rom. Er ist zweimal dort gewesen, zuerst zwischen 1507 und 1508, dann 1513 — nach einigen sogar schon früher — bis 1515. Das erstemal sollte er nebst Perugino und Pinturicchio für Julius II. in den vatikanischen Zimmern Fresken malen. Was sich davon an der Decke der Stanza della Segnatura erhalten hat, ist flüchtige Arbeit, zeigt aber Talent für höhere Aufgaben des dekorativen Stils. Er brachte die Zeit hin mit seinen Possen und seinen Tieren, sagt Vasari. Bald übernahm dann Raffael, was den andern nicht gelang. Für Sodoma hatte dieser erste Aufenthalt doch schon die Bedeutung, daß sein Auge sich an dem, was er sah, bildete und er in seinem Stil freier wurde. Insbesondere legte er schon jetzt den Grund zu seiner Herrschaft über die architektonische Form, die er fortan so oft auf seinen Bildern zeigt in selbständigen, freien Entwürfen von Gebäuden und in der feinen und ausdrucksvollen Behandlung des schmückenden Details. Seinen Historien fehlt das Monumentale, es fehlen die großen für die Anordnung bestimmenden Mittelpunkte. Desto lieber ergeht sich seine reiche, aber unruhige Phantasie in den Nebendingen, aus denen er immer neue Schönheiten zu gewinnen weiß. Die Betrachtung der architektonischen Teile bei ihm gewährt die größten Reize, und in den Landschaftgründen mit Bäumen und Wasser, mit Bergen und Fernen tut er es den besten Landschaftsmalern gleich. Eigen ist ihm dabei eine sehr wirkungsvoll verteilte Scheinarchitektur von Nischen, Gewölben und halbzerstörten Bogen, woran er manchmal geradezu erkannt werden kann. Er hat einen besonders entwickelten Sinn für Architektur. Er sammelte auch kleine antike Skulpturen und studierte in Rom mit großem Interesse die Bauwerke des Altertums, wie es vor ihm einst Brunelleschi, Donatello und Alberti getan hatten.

Es traf sich günstig, daß er hier einen feinsinnigen jungen Architekten aus Siena wiederfand, der schon mindestens seit 1503 in Rom lebte und im Anschluß an Bramante, der 1499 Mailand verlassen hatte, sich als Baumeister seinen leichten, eleganten, antikisierenden Stil ausbildete und daneben

als Dekorationsmaler in vielerlei kleineren Aufgaben dasselbe gefällige Talent bekundete: Baldassare Peruzzi (1481—1537). Dieser förderte von seinem eigenen Fache aus Sodoma ebenso sehr, wie er selbst in seinen Fresken und Tafelbildern von Sodoma und demnächst auch von Raffael annahm. Als Maler gehört er zu der Schule, die sich später in Siena um Sodoma bildet, und er gibt hier gegenüber dem wärmer pulsierenden Sentiment Sodomas zuweilen in strengeren und gut gezeichneten Formen, woran man den Architekten wieder erkennt, einen ruhigen Klassizismus: „Augustus und die Sibylle von Tibur“ (Siena, Kirche Fontegiusta). Bedeutender ist er als Baumeister und zwar in noch höherem Maße durch zahlreiche Entwürfe zum teil vom höchsten Werte, als durch das verhältnismäßig Wenige, was ihm beschieden war auszuführen. In Siena, wo er später wieder arbeitete, war die Zeit der kostspieligen Aufgaben längst vorüber, und mit ganz bescheidenen Mitteln wußte er seinem Schönheitssinn zu genügen. Keines seiner dortigen Bauwerke ist durch irgend etwas hervorragend, aber alle geben einen freundlichen Ausdruck des Zwecks, dem sie dienen, und was die Hochrenaissance der baulichen Physiognomie Sienas noch hinzugefügt hat, das beruht wesentlich auf Peruzzi. Nur in Rom wurde er zu bedeutenden Aufgaben berufen. So hatte er gleich nach Sodomas Weggang eine Villa zu bauen für Agostino Chigi aus Siena (dessen Vater schon nach Rom gekommen war), den sprichwörtlich reichsten Mann Roms. Seit kurzem war er Chef des sienesischen Bankhauses, durch das einst Sodoma von Mailand nach Siena gezogen worden war. Agostino war es auch, der Sodoma an den Papst Julius empfohlen hatte.

Es handelte sich nicht um einen Stadtpalast, sondern um ein großes, aber verhältnismäßig einfaches Gartenhaus am anderen Ufer des Tibers, und, wie man bisher annahm, hat Peruzzi*) diese Aufgabe in den Jahren 1509 und 1510 gelöst in einem länglichen Backsteinbau von zwei Stockwerken, der, seit er in den Besitz der Farnese kam, im Gegensatz zu deren späterem Stadtpalaste Farnesina genannt wird. In beiden Stockwerken ist dieselbe schlichte dorische Pilasterordnung angewandt, die bei Bramante beliebt war. Das Erdgeschoß hat zwischen zwei vorspringenden Flügeln eine mittlere Halle, die sich mit fünf hohen Bogen einst ins Freie öffnete; diese schmückte Raffael später (1516—1519) mit den „Geschichten Amors und Psyches“. Gegenüber an der Gartenseite liegt eine kleinere Halle, die schon bald (1514)

*) Seine Urheberschaft beruht nur auf Vasari. Neuerdings hat man aus stilkritischen Gründen die Farnesina sogar Raffael gegeben.

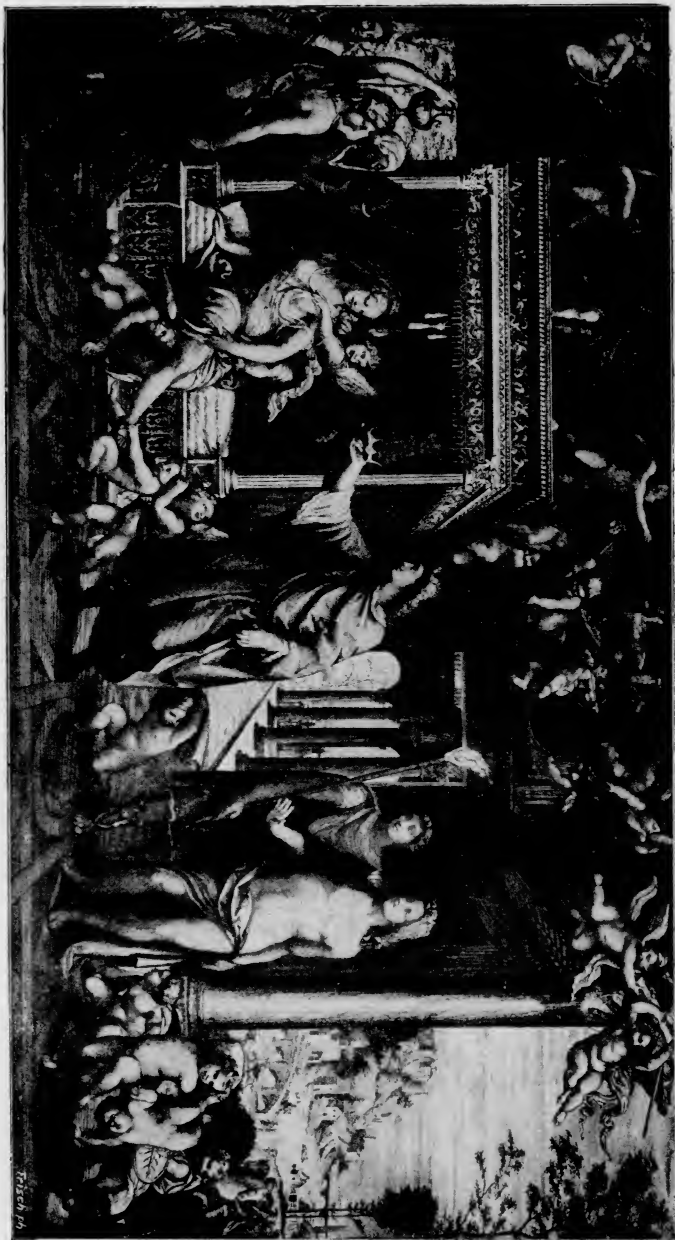


Abb. 42. Alexander und Roxane, von Sodoma. Rom, Farnesina.



Abb. 43. Rötelstudie Sodomas zu dem Fresko in der Farnesina (Abb. 42). Wien, Albertina.

Raffaels „Galatea“ aufnahm. Hier mußte Peruzzi zunächst die Decke malen, die Lünetten darunter hat Sebastiano del Piombo mit Fresken ausgefüllt. Nun wollte aber Agostino noch für sein Schlafgemach neben dem großen Saal im oberen Stock Freskenschmuck von seinem sienesischen Günstling

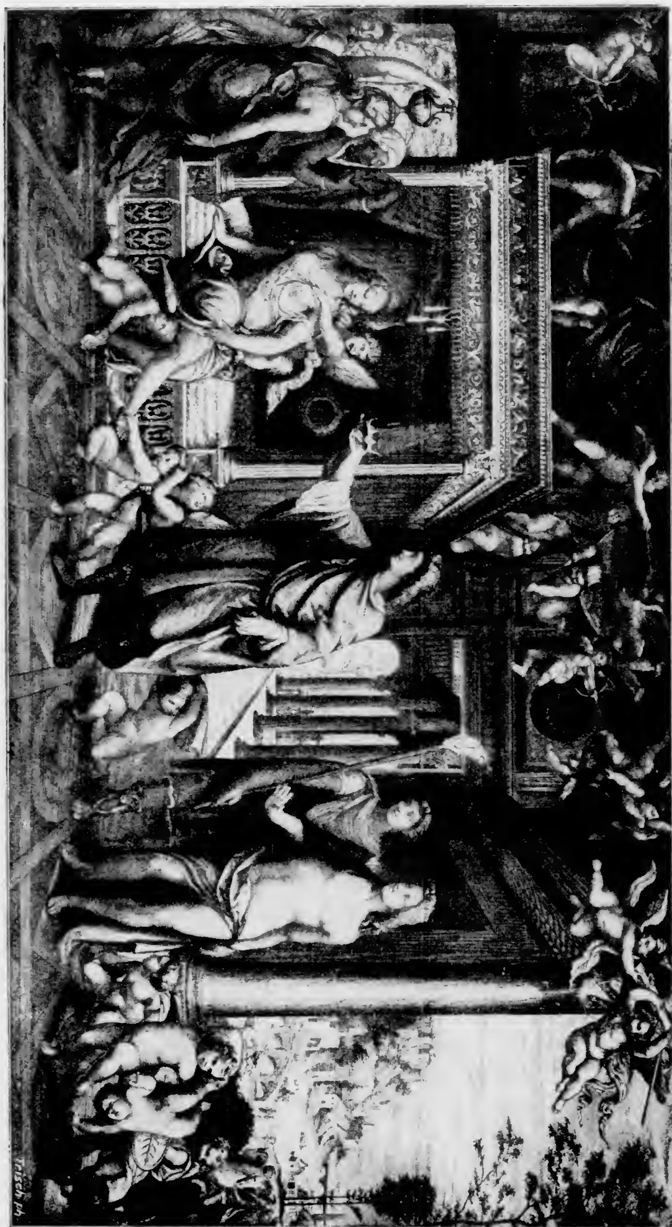


Abb. 42. Alexander und Roxane, von Sodoma. Rom, Farnesina.



Abb. 43. Rötelstudie Sodomas zu dem Fresko in der Farnesina (Abb. 42). Wien, Albertina

Raffaels „Galatea“ aufnahm. Hier mußte Peruzzi zunächst die Decke malen, die Lünetten darunter hat Sebastiano del Piombo mit Fresken ausgefüllt. Nun wollte aber Agostino noch für sein Schlafgemach neben dem großen Saal im oberen Stock Freskenschmuck von seinem sienesischen Günstling

haben, und das führte zu Sodomas zweitem römischem Aufenthalte, während dessen er zwei große Wandgemälde hergestellt hat: die Hochzeit Alexanders und Roxanes (Abb. 42) und die „Familie des Darius". Das zweite ist roh gemalt und mit Gegenständen überladen, großenteils wohl Gehilfenarbeit, das erste dagegen reich an vielen besondern Schönheiten Sodomas, und es ist durch die Anmut seiner allgemeinen Erscheinung sehr beliebt geworden. Er nahm hier einen antiken Stoff, ein von Lucian beschriebenes Bild, und behandelte die Antike ebenso frei und willkürlich, wie Raffael, so daß sie nur dazu dient, das Zeitkostüm fern zu halten und eine gewisse kühle oder vornehme, ideale Temperatur herzustellen. In der Zeichnung lassen sich manche Fehler finden. Aber den Hauptreiz über die Bestandteile, in denen sich das Sodoma eigene Schönheitsgefühl zeigen kann: der Kopf der Roxane und die zahlreichen kleinen in den Falten des Betthimmels sich versteckenden, oder mit neckender Gebärde durch die Luft fliegenden pfeilschießenden, oder am Boden spielenden Amoretten. Ebenso schöne Putten hat, etwa gleichzeitig, Andrea del Sarto, und daß man im allgemeinen bei diesem Bilde an Raffael erinnert wird, ist schon angedeutet worden. Raffael muß auch seinerseits Sodoma sehr geschätzt haben, wenn Morellis, von andern Kennern geteilte Ansicht, daß das angebliche Porträt Peruginos auf der „Schule von Athen" vielmehr Sodoma vorstelle, zutreffend ist. Eine andere Frage ist, ob Raffael Anteil daran gehabt habe, worauf eine Bemerkung Vasaris in dem Leben des Kupferstechers Marc Anton hinführt. Eine Zeichnung zu „Roxanes Hochzeit" gibt schon vor Vasari dem Raffael Lodovico Dolce in seinem „Aretino", und ebenfalls Lomazzo. Aber daraus allein folgt noch nichts für dieses Fresko Sodomas. Morelli, der jedenfalls der beste, wenn auch ein etwas für Sodoma eingenommener Kenner dieser Dinge war, schreibt sämtliche hierher gehörenden Handzeichnungen Sodoma zu. Zunächst zwei weniger bedeutende in Oxford (zu dem Bett) und Pest (stehende nackte Frau); wenn diese, nach der Meinung anderer, garnicht zu Sodomas Bilde gehören, so ist die Frage nach ihrem Urheber überhaupt gleichgültig. Wichtiger sind eine schöne, sehr ausgeführte Rötelzeichnung der Albertina (Abb. 43) und eine ähnliche Federzeichnung der Uffizien zu den Hauptszenen des Bildes, von denen diese sicher Sodomas Züge zeigt, während jene von anderen Raffael zugeschrieben wird. Wir stehen hier auf Morellis Seite — man beachte z. B. den Kopf der Roxane — und lassen sie Sodoma. Sollte sie dennoch Raffael gehören (der dann natürlich nicht von Sodoma abhängig sein könnte!) und Sodoma hätte sie ge-

kannt, so wäre er, bei dem unverkennbaren Zusammenhange der Zeichnung mit seinem berühmten Bilde, hier nicht mehr originell, und darin liegt die Bedeutung des Problems, dessen Behandlung also durchaus nur auf dieser einen Zeichnung beruht. Sodoma würde auf die Stufe eines Nachahmers hinuntertreten.

Mit seiner Rückkehr aus Rom hat Sodoma seine künstlerische Höhe erreicht (1515), die er in zahlreichen Werken bis in die dreißiger Jahre, oder bis etwa fünfzehn Jahre vor seinem Tode, glänzend behauptet. Keine zweite Stadt Italiens ist so angefüllt von den Werken eines einzigen Malers, wie Siena von denen Sodomas und seiner Arbeitsgenossen, die allein für diese Stadt die Hochrenaissance darstellen. Sodoma blieb nun in Siena, aber er unternahm doch noch später Ausflüge in nahegelegene Städte, wo er Arbeiten auszuführen hatte. Weil sich aber aus den ersten zehn Jahren seit seiner Rückkehr nach Siena (1515—25) nichts erhebliches erhalten hat, unmittelbar darnach aber eine reiche, ununterbrochene, mindestens zehnjährige Tätigkeit durch Malereien aller Art bezeugt ist, so nimmt man an, daß Sodoma noch einmal Mailand besucht und von dort sich neue Anregungen geholt habe, nicht minder aber Florenz, wo er Andrea del Sarto treffen konnte, an dessen liebreizende, weiche und dabei doch geistig vornehme Art er etwas erinnert.



Abb. 44. Christus an der Säule, von Sodoma. Siena, Akademie.

Sodomas Stoffgebiet kennen wir bereits, und wir sahen auch die Formen entstehen, über die er nun nicht mehr hinausgreift. Sein spezifischer Typus drückt in seinen Frauen, Kindern und Putten sehr schön die äußere sinnliche Lebensfreude aus. Aber der Eindruck wirkt nicht tief, er ist milde, süß, etwas oberflächlich. So kann der Typus leicht verflachen. Es fehlt

haben, und das führte zu Sodomas zweitem römischem Aufenthalte, während dessen er zwei große Wandgemälde hergestellt hat: die Hochzeit Alexanders und Roxanes (Abb. 42) und die „Familie des Darius". Das zweite ist roh gemalt und mit Gegenständen überladen, großenteils wohl Gehilfenarbeit, das erste dagegen reich an vielen besondern Schönheiten Sodomas, und es ist durch die Anmut seiner allgemeinen Erscheinung sehr beliebt geworden. Er nahm hier einen antiken Stoff, ein von Lucian beschriebenes Bild, und behandelte die Antike ebenso frei und willkürlich, wie Raffael, so daß sie nur dazu dient, das Zeitkostüm fern zu halten und eine gewisse kühle oder vornehme, ideale Temperatur herzustellen. In der Zeichnung lassen sich manche Fehler finden. Aber den Hauptreiz über die Bestandteile, in denen sich das Sodoma eigene Schönheitsgefühl zeigen kann: der Kopf der Roxane und die zahlreichen kleinen in den Falten des Betthimmels sich versteckenden, oder mit neckender Gebärde durch die Luft fliegenden pfeilschießenden, oder am Boden spielenden Amoretten. Ebenso schöne Putten hat, etwa gleichzeitig, Andrea del Sarto, und daß man im allgemeinen bei diesem Bilde an Raffael erinnert wird, ist schon angedeutet worden. Raffael muß auch seinerseits Sodoma sehr geschätzt haben, wenn Morellis, von andern Kennern geteilte Ansicht, daß das angebliche Porträt Peruginos auf der „Schule von Athen" vielmehr Sodoma vorstelle, zutreffend ist. Eine andere Frage ist, ob Raffael Anteil daran gehabt habe, worauf eine Bemerkung Vasaris in dem Leben des Kupferstechers Marc Anton hinführt. Eine Zeichnung zu „Roxanes Hochzeit" gibt schon vor Vasari dem Raffael Lodovico Dolce in seinem „Aretino", und ebenfalls Lomazzo. Aber daraus allein folgt noch nichts für dieses Fresko Sodomas. Morelli, der jedenfalls der beste, wenn auch ein etwas für Sodoma eingenommener Kenner dieser Dinge war, schreibt sämtliche hierher gehörenden Handzeichnungen Sodoma zu. Zunächst zwei weniger bedeutende in Oxford (zu dem Bett) und Pest (stehende nackte Frau); wenn diese, nach der Meinung anderer, garnicht zu Sodomas Bilde gehören, so ist die Frage nach ihrem Urheber überhaupt gleichgültig. Wichtiger sind eine schöne, sehr ausgeführte Rötelzeichnung der Albertina (Abb. 43) und eine ähnliche Federzeichnung der Uffizien zu den Hauptszenen des Bildes, von denen diese sicher Sodomas Züge zeigt, während jene von anderen Raffael zugeschrieben wird. Wir stehen hier auf Morellis Seite — man beachte z. B. den Kopf der Roxane — und lassen sie Sodoma. Sollte sie dennoch Raffael gehören (der dann natürlich nicht von Sodoma abhängig sein könnte!) und Sodoma hätte sie gekannt, so wäre er, bei dem unverkennbaren Zusammenhange der Zeichnung mit seinem berühmten Bilde, hier nicht mehr originell, und darin liegt die Bedeutung des Problems, dessen Behandlung also durchaus nur auf dieser einen Zeichnung beruht. Sodoma würde auf die Stufe eines Nachahmers hinuntertreten.

Mit seiner Rückkehr aus Rom hat Sodoma seine künstlerische Höhe erreicht (1515), die er in zahlreichen Werken bis in die dreißiger Jahre, oder bis etwa fünfzehn Jahre vor seinem Tode, glänzend behauptet. Keine zweite Stadt Italiens ist so angefüllt von den Werken eines einzigen Malers, wie Siena von denen Sodomas und seiner Arbeitsgenossen, die allein für diese Stadt die Hochrenaissance darstellen. Sodoma blieb nun in Siena, aber er unternahm doch noch später Ausflüge in nahegelegene Städte, wo er Arbeiten auszuführen hatte. Weil sich aber aus den ersten zehn Jahren seit seiner Rückkehr nach Siena (1515—25) nichts erhebliches erhalten hat, unmittelbar darnach aber eine reiche, ununterbrochene, mindestens zehnjährige Tätigkeit durch Malereien aller Art bezeugt ist, so nimmt man an, daß Sodoma noch einmal Mailand besucht und von dort sich neue Anregungen geholt habe, nicht minder aber Florenz, wo er Andrea del Sarto treffen konnte, an dessen liebreizende, weiche und dabei doch geistig vornehme Art er etwas erinnert.


Abb. 44. Christus an der Säule, von Sodoma. Siena, Akademie.

Sodomas Stoffgebiet kennen wir bereits, und wir sahen auch die Formen entstehen, über die er nun nicht mehr hinausgreift. Sein spezifischer Typus drückt in seinen Frauen, Kindern und Putten sehr schön die äußere sinnliche Lebensfreude aus. Aber der Eindruck wirkt nicht tief, er ist milde, süß, etwas oberflächlich. So kann der Typus leicht verflachen. Es fehlt



Abb. 45. Sebastian, von Sodoma. Florenz, Uffizien.

das Gegengewicht des Ernstes und eines festen Charakters, das Kräftige und Herbe, was uns allein für die sanftere Schönheit auf die Dauer genußfähig erhalten kann. Männer, nach der tieferen Seite ihres Wesens, stellt er nicht dar. Wo er sie malt, wie in seinen berühmten drei einzelnen Heiligen, in Nischen und von Putten begleitet (im Rathaus 1529—34) und vier anderen (im oberen Oratorium von S. Bernardino, bis 1532), da gibt er sie in der Schönheit der Jünglinge und seinen Frauen angenähert, von tändelnden Putten begleitet und in überreich verzierte Renaissancenischen gestellt, aber von ihren Gedanken und von etwaigen Entschlüssen, deren sie



Abb. 46. St. Jakob als Besieger der Sarazenen, von Sodoma. Siena, S. Spirito.

fähig wären, sehen wir nichts. Sein Christus an der Martersäule, ein Kirchenfresko noch aus etwas früherer Zeit (Siena, Akademie; Abb. 44), ist ganz vortrefflich modelliert und im allgemeinen sehr ergreifend, der Kopf ist zwar schmerzlich bewegt, aber doch auf eine Art, die Sodoma immer zu geben verstand und die er auch seinen Frauen gab, und daher ist der Ausdruck weder tief noch hoch. Dagegen war der Sebastian von 1525 (Uffizien) so recht eine Aufgabe für ihn (Abb. 45). Bald darauf hat er diesen Heiligen mit den vorzugsweise passiven Gesichtszügen und dem schönen Körper noch einmal in Fresko dargestellt, in einer Kapelle von S. Spirito in Siena (1530) neben einem antiken Antinous. Und hier sprengt über beide, in einer Lünette, auf einem mächtigen Pferde Sankt Jakob als Sieger über die Sarazenen hin, sehr ausdrucksvoll und mit einer für



Abb. 45. Sebastian, von Sodoma. Florenz, Uffizien.

das Gegengewicht des Ernstes und eines festen Charakters, das Kräftige und Herbe, was uns allein für die sanftere Schönheit auf die Dauer genußfähig erhalten kann. Männer, nach der tieferen Seite ihres Wesens, stellt er nicht dar. Wo er sie malt, wie in seinen berühmten drei einzelnen Heiligen, in Nischen und von Putten begleitet (im Rathaus 1529—34) und vier anderen (im oberen Oratorium von S. Bernardino, bis 1532), da gibt er sie in der Schönheit der Jünglinge und seinen Frauen angenähert, von tändelnden Putten begleitet und in überreich verzierte Renaissancenischen gestellt, aber von ihren Gedanken und von etwaigen Entschlüssen, deren sie

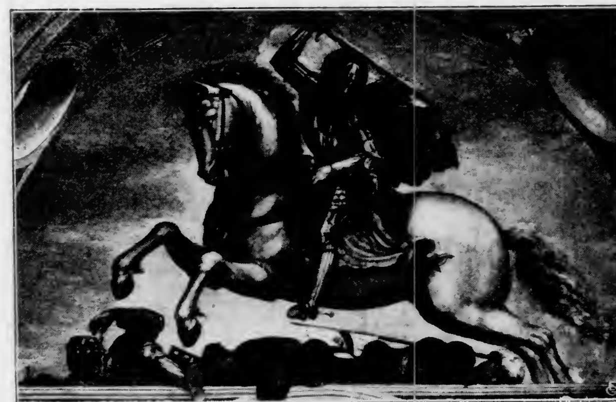


Abb. 46. St. Jakob als Besieger der Sarazenen, von Sodoma. Siena, S. Spirito.

fähig wären, sehen wir nichts. Sein Christus an der Martersäule, ein Kirchenfresko noch aus etwas früherer Zeit (Siena, Akademie; Abb. 44), ist ganz vortrefflich modelliert und im allgemeinen sehr ergreifend, der Kopf ist zwar schmerzlich bewegt, aber doch auf eine Art, die Sodoma immer zu geben verstand und die er auch seinen Frauen gab, und daher ist der Ausdruck weder tief noch hoch. Dagegen war der Sebastian von 1525 (Uffizien) so recht eine Aufgabe für ihn (Abb. 45). Bald darauf hat er diesen Heiligen mit den vorzugsweise passiven Gesichtszügen und dem schönen Körper noch einmal in Fresko dargestellt, in einer Kapelle von S. Spirito in Siena (1530) neben einem antiken Antinous. Und hier sprengt über beide, in einer Lünette, auf einem mächtigen Pferde Sankt Jakob als Sieger über die Sarazenen hin, sehr ausdrucksvoll und mit einer für

Sodoma seltenen Kraft (Abb. 46). Aber die wuchtige Erscheinung ist auch nur wie ein Schattenbild behandelt, wenig ausgeführt. Eigentümlich ist für Sodomas Formsprache noch eine Art Tanzschritt, ob er passen mag oder nicht, bei Frauen sowohl (Lukrezia, Caritas) wie bei Männern; die feste Beinstellung, in die ja mancher Maler viel Ausdruck gelegt hat, ist seine Sache nicht.

Nun genügt er auch in seiner besten Zeit auf seinem besonderen Stoffgebiet am meisten in ganz kleinen Aufgaben, wo die Form gegeben ist und die Komposition ihn nicht zu Darstellungen zwingt, die er nicht bewältigen kann. So in der Madonna. Seine schönste, als Altarbild 1537 für den Dom gemalt (jetzt in der Kapelle des Rathauses; Abb. 47), sitzt in wundervoller Landschaft und reicht dem h. Leonhard das Kind; in lieblichem Ausdruck und Schmelz und Duft der Farbe scheint sie Lionardo und Andrea del Sarto in sich zu vereinigen. Leider ist das Bild nicht gut erhalten. Seltsam ist, daß von Sodoma, dem Maler der Frauen, dessen weibliche Porträts Vasari als berühmt erwähnt, kaum eins dieser Bilder vorhanden ist. Wenn die herrliche, in Grün gekleidete Dame, die in Frankfurt (Städelsches Institut) als ein Sebastiano del Piombo gilt und von Bode dem Scorel zugeschrieben worden ist, vielmehr, wie Morelli gesehen hat, von Sodoma ist, so hätte dieser hier das Porträt zu einem der vornehmsten Existenzbilder umgeschaffen, wie nur je ein Venezianer.


Abb. 47. Madonna mit dem h. Leonard, von Sodoma. Siena, Rathaus.

Was er leisten kann und was nicht, sieht man beisammen an einer Stätte, die sein bedeutendstes, jedenfalls sein berühmtestes Fresko enthält, in der Kapelle der Katharina in S. Domenico (1525—27). Zu beiden Seiten des Altars ist unter einem hohen, reichverzierten Bogen mit Durchblick in die Landschaft die Heilige dargestellt mit nur wenigen anderen Figuren. Links ist sie ohnmächtig nach der Aufnahme der Wundenmale niedergesunken und mit den zwei sie umgebenden Klosterschwestern zu einer Gruppe von vollendeter Harmonie und ganz angemessenem Seelenausdruck vereinigt (Abb. 48). Die Engel sind gut, und alles Beiwerk ist ohne Tadel und geschmackvoll, der über einem Pfeiler schwebende Christus aber ist als Vision zu körperlich und in seiner sinnlichen Erscheinung schon durch den mißlungenen Ausdruck des Schwebens erheblich beeinträchtigt. Rechts, wo die Heilige in der Kommunion von einem größeren Engel die Hostie empfängt, während ihr ein Putto das Kreuz entgegenhält, und oben, dem Christus links entsprechend, die Madonna mit Gottvater und dem h. Dominikus erscheint, wird ein stärkeres Form- und Gefühlsinteresse, das sich links an die Hauptgruppe halten kann, nicht in gleicher Weise angezogen. Immerhin aber sind die Figuren noch gefällig, wenn auch einzeln für sich nicht viel bedeutend. Aber auf einem dritten, größeren Bilde der Seitenwand dieser Kapelle ist dann noch in sehr schlechter Komposition und mit vielen unsympathischen Figuren dargestellt, wie Katharina für einen enthaupteten Verbrecher betet, dessen Seele gen Himmel fährt. Hier können uns lediglich einige Putten entschädigen, die oben auf den Gesimsen sitzen und — wie bei Mantegna — Fruchtschnüre halten.

In dem oberen Oratorium von S. Bernardino hat Sodoma — bis 1532 — außer den erwähnten Heiligen (S. 71) ebenfalls in Fresko vier Breitbilder aus dem Marienleben gemalt, von denen nur das erste, der „Tempelgang“, auch als Gruppe genügt, und als Bestes ragt auch daraus wieder eine einzelne Figur, die Maria selbst, hervor. Lombardisch sind hier die oben aus der Architektur herunterschauenden Köpfe, und bei der „Himmelsfahrt“ erinnern direkt an Lionardo oder Luini die stark hervortretenden, aus dem Grabe hervorgewachsenen Blumen. Übrigens gewinnt man zu sehr den Eindruck, daß der Vorgang äußerlich wiederholt ist, und die erforderlichen Gegenstände zusammengestellt, aber nicht mit Sorgfalt und Sinn für äußeres Ebenmaß aneinander gepaßt sind.

Nur darf man wieder, verwöhnt durch Sodomas intime Reize, wo diese fehlen oder nicht ausreichen, auch nicht ungerecht werden in seinen Ansprüchen. An dem Höchsten gemessen, mit Raffael oder Andrea del Sarto verglichen, besteht er nicht die Probe. Sobald man aber seine Bilder als dekorative Arbeiten höherer Ordnung ansieht oder auch beim Vergleichen tiefer nach

Sodoma seltenen Kraft (Abb. 46). Aber die wuchtige Erscheinung ist auch nur wie ein Schattenbild behandelt, wenig ausgeführt. Eigentümlich ist für Sodomas Formsprache noch eine Art Tanzschritt, ob er passen mag oder nicht, bei Frauen sowohl (Lukrezia, Caritas) wie bei Männern; die feste Beinstellung, in die ja mancher Maler viel Ausdruck gelegt hat, ist seine Sache nicht.

Nun genügt er auch in seiner besten Zeit auf seinem besonderen Stoffgebiet am meisten in ganz kleinen Aufgaben, wo die Form gegeben ist und die Komposition ihn nicht zu Darstellungen zwingt, die er nicht bewältigen kann. So in der Madonna. Seine schönste, als Altarbild 1537 für den Dom gemalt (jetzt in der Kapelle des Rathauses: Abb. 47), sitzt in wundervoller Landschaft und reicht dem h. Leonhard das Kind; in lieblichem Ausdruck und Schmelz und Duft der Farbe scheint sie Lionardo und Andrea del Sarto in sich zu vereinigen. Leider ist das Bild nicht gut erhalten. Seltsam ist, daß von Sodoma, dem Maler der Frauen, dessen weibliche Porträts Vasari als berühmt erwähnt, kaum eins dieser Bilder vorhanden ist. Wenn die herrliche, in Grün gekleidete Dame, die in Frankfurt (Städelsches Institut) als ein Sebastiano del Piombo gilt und von Bode dem Scorel zugeschrieben worden ist, vielmehr, wie Morelli gesehen hat, von Sodoma ist, so hätte dieser hier das Porträt zu einem der vornehmsten Existenzbilder umgeschaffen, wie nur je ein Venezianer.



Abb. 47. Madonna mit dem h. Leonard, von Sodoma. Siena, Rathaus.

Was er leisten kann und was nicht, sieht man beisammen an einer Stätte, die sein bedeutendstes, jedenfalls sein berühmtestes Fresko enthält, in der Kapelle der Katharina in S. Domenico (1525—27). Zu beiden Seiten des Altars ist unter einem hohen, reichverzierten Bogen mit Durchblick in die Landschaft die Heilige dargestellt mit nur wenigen anderen Figuren. Links ist sie ohnmächtig nach der Aufnahme der Wundenmale niedergesunken und mit den zwei sie umgebenden Klosterschwestern zu einer Gruppe von vollendeter Harmonie und ganz angemessenem Seelenausdruck vereinigt (Abb. 48). Die Engel sind gut, und alles Beiwerk ist ohne Tadel und geschmackvoll, der über einem Pfeiler schwebende Christus aber ist als Vision zu körperlich und in seiner sinnlichen Erscheinung schon durch den mißlungenen Ausdruck des Schwebens erheblich beeinträchtigt. Rechts, wo die Heilige in der Kommunion von einem größeren Engel die Hostie empfängt, während ihr ein Putto das Kreuz entgegenhält, und oben, dem Christus links entsprechend, die Madonna mit Gottvater und dem h. Dominikus erscheint, wird ein stärkeres Form- und Gefühlsinteresse, das sich links an die Hauptgruppe halten kann, nicht in gleicher Weise angezogen. Immerhin aber sind die Figuren noch gefällig, wenn auch einzeln für sich nicht viel bedeutend. Aber auf einem dritten, größeren Bilde der Seitenwand dieser Kapelle ist dann noch in sehr schlechter Komposition und mit vielen unsympathischen Figuren dargestellt, wie Katharina für einen enthaupteten Verbrecher betet, dessen Seele gen Himmel fährt. Hier können uns lediglich einige Putten entschädigen, die oben auf den Gesimsen sitzen und — wie bei Mantegna — Fruchtschnüre halten.

In dem oberen Oratorium von S. Bernardino hat Sodoma — bis 1532 — außer den erwähnten Heiligen (S. 71) ebenfalls in Fresko vier Breitbilder aus dem Marienleben gemalt, von denen nur das erste, der „Tempelgang", auch als Gruppe genügt, und als Bestes ragt auch daraus wieder eine einzelne Figur, die Maria selbst, hervor. Lombardisch sind hier die oben aus der Architektur herunterschauenden Köpfe, und bei der „Himmelfahrt" erinnern direkt an Lionardo oder Luini die stark hervortretenden, aus dem Grabe hervorgewachsenen Blumen. Übrigens gewinnt man zu sehr den Eindruck, daß der Vorgang äußerlich wiederholt ist, und die erforderlichen Gegenstände zusammengestellt, aber nicht mit Sorgfalt und Sinn für äußeres Ebenmaß aneinander gepaßt sind.

Nur darf man wieder, verwöhnt durch Sodomas intime Reize, wo diese fehlen oder nicht ausreichen, auch nicht ungerecht werden in seinen Ansprüchen. An dem Höchsten gemessen, mit Raffael oder Andrea del Sarto verglichen, besteht er nicht die Probe. Sobald man aber seine Bilder als dekorative Arbeiten höherer Ordnung ansieht oder auch beim Vergleichen tiefer nach

unten sieht, wird man noch genug anerkennenswertes finden und in den Einzelheiten immer wieder den Meister erkennen.

Sodomas eigentliche Schüler sind gering, besser die gleichaltrigen Gehilfen, die allmählich von ihm auf seiner Bahn mitgezogen wurden und ihn dann durchs Leben begleiteten. Von diesen haben einige in demselben Oratorium S. Bernardino die noch übrigen Darstellungen aus dem „Leben der Maria" gemalt. Beccafumi ist in seiner „Vermählung" doch schon viel geringer als Sodoma. Pacchias „Geburt Mariä" ist außerdem stark plagiiert (nach Andrea del Sardo). Pacchia ist im allgemeinen noch schön, aber absolut nicht originell: sein „Englischer Gruß" (Siena, Akademie) ist aus Sodoma, Andrea del Sarto und Albertinelli zusammengestohlen. Pacchiarotto endlich ist nicht einmal mehr schön, also nur noch historisch als Ausläufer zu achten. Sodomas schwärmerischer Zug bleibt und wird schließlich stereotyp. Aber wer von ihm selbst nichts gesehen hätte, auf den könnten immerhin diese Nachfolger im Vergleich zu dem Absterben mancher anderer Schulen noch als Dekoratoren einen gewissen Eindruck machen.

Die Hochrenaissance, als deren geistigen Urheber wir Lionardo ansehen, erreicht ihre Vollendung in Michelangelo und Raffael, und ihr Schauplatz wird Rom, wohin diese beiden im Anfange des 16. Jahrhunderts übersiedeln. Florenz bleibt für uns wesentlich die Hauptstätte der Frührenaissance. Den Unterschied der beiden Stufen drücken unter den drei Künsten zunächst deutlicher die Architektur und die Plastik aus als die Malerei. Jene haben die Führung, diese folgt und läßt dann allerdings ebenfalls in ihrer Komposition und in ihren Einzelformen den Übergang in die neue Ausdrucksweise erkennen. Was Florenz betrifft, so mußte in der Architektur im Anfang des 16. Jahrhunderts alles neue verschwinden hinter den beherrschenden Eindrücken der großen früheren Bauwerke. Durch diese war ohnehin für die nächsten Bedürfnisse gesorgt, und die bald nach Lorenzos des Prächtigen Tode über den Staat und die Gesellschaft hereinbrechende Zeit der äußeren Unruhen machte einstweilen aller größeren Bautätigkeit ein Ende. In der Skulptur sahen die Florentiner zwar die ersten Schöpfungen Michelangelos entstehen, und die Statuen des Medizeerdenkmals sind noch viel später in Florenz aufgestellt worden. Aber Michelangelo selbst und seine Kunstgenossen gingen nach Rom, und dort vollzog sich die weitere Entwickelung der Renaissance, um sich dann von Rom aus wieder über ganz Italien auszubreiten.



Abb. 48. Die Ohnmacht der h. Katharina, von Sodoma. Siena, S. Domenico.

unten sieht, wird man noch genug anerkennenswertes finden und in den Einzelheiten immer wieder den Meister erkennen.

Sodomas eigentliche Schüler sind gering, besser die gleichaltrigen Gehilfen, die allmählich von ihm auf seiner Bahn mitgezogen wurden und ihn dann durchs Leben begleiteten. Von diesen haben einige in demselben Oratorium S. Bernardino die noch übrigen Darstellungen aus dem „Leben der Maria“ gemalt. Beccafumi ist in seiner „Vermählung“ doch schon viel geringer als Sodoma. Pacchias „Geburt Mariä“ ist außerdem stark plagiiert (nach Andrea del Sarto). Pacchia ist im allgemeinen noch schön, aber absolut nicht originell: sein „Englischer Gruß“ (Siena, Akademie) ist aus Sodoma, Andrea del Sarto und Albertinelli zusammengestohlen. Pacchiarotto endlich ist nicht einmal mehr schön, also nur noch historisch als Ausläufer zu achten. Sodomas schwärmerischer Zug bleibt und wird schließlich stereotyp. Aber wer von ihm selbst nichts gesehen hätte, auf den könnten immerhin diese Nachfolger im Vergleich zu dem Absterben mancher anderer Schulen noch als Dekoratoren einen gewissen Eindruck machen.

Die Hochrenaissance, als deren geistigen Urheber wir Lionardo ansehen, erreicht ihre Vollendung in Michelangelo und Raffael, und ihr Schauplatz wird Rom, wohin diese beiden im Anfange des 16. Jahrhunderts übersiedeln. Florenz bleibt für uns wesentlich die Hauptstätte der Frührenaissance. Den Unterschied der beiden Stufen drücken unter den drei Künsten zunächst deutlicher die Architektur und die Plastik aus als die Malerei. Jene haben die Führung, diese folgt und läßt dann allerdings ebenfalls in ihrer Komposition und in ihren Einzelformen den Übergang in die neue Ausdrucksweise erkennen. Was Florenz betrifft, so mußte in der Architektur im Anfang des 16. Jahrhunderts alles neue verschwinden hinter den beherrschenden Eindrücken der großen früheren Bauwerke. Durch diese war ohnehin für die nächsten Bedürfnisse gesorgt, und die bald nach Lorenzos des Prächtigen Tode über den Staat und die Gesellschaft hereinbrechende Zeit der äußeren Unruhen machte einstweilen aller größeren Bautätigkeit ein Ende. In der Skulptur sahen die Florentiner zwar die ersten Schöpfungen Michelangelos entstehen, und die Statuen des Medizeerdenkmals sind noch viel später in Florenz aufgestellt worden. Aber Michelangelo selbst und seine Kunstgenossen gingen nach Rom, und dort vollzog sich die weitere Entwickelung der Renaissance, um sich dann von Rom aus wieder über ganz Italien auszubreiten.



Abb. 48. Die Ohnmacht der h. Katharina, von Sodoma. Siena, S. Domenico.

Etwas anders liegen die Verhältnisse in der Malerei.*) Allerdings wurden fortan neben Michelangelo auch Raffael und in einem besonderen Sinne die Venezianer maßgebend. War doch Lionardo seit seiner Rückkehr aus Mailand nicht wieder in Florenz heimisch geworden. Aber Lionardo machte doch, wie wir gesehen haben, den Zug nach Rom nicht mit. Darauf beruht seine Schule oder Nachfolge, die zunächst von Rom unabhängig ist und sich erst später den Römern genähert hat. Ihre Mitglieder sind etwa so alt wie Michelangelo und Raffael und haben diesen zum teil überlebt. Gegenüber diesen Malern der Hochrenaissance, die wir bereits betrachtet haben, sind zwei, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, noch aus der älteren florentinischen Schule hervorgegangen, und sie vertreten dann vornehmlich unter Lionardos Anregungen in Florenz die Malerei der Hochrenaissance. Sie sind niemals in Rom gewesen, obwohl es Vasari berichtet, und bilden zu derselben Zeit, wo Michelangelo und Raffael in Rom leben, den glänzenden Schluß der Malerei in Florenz. Der Ältere, Fra Bartolommeo, war gleich seinem Arbeitsgenossen Albertinelli noch ein Schüler von Cosimo Rosselli gewesen, also ein jüngerer Kamerad jenes tüchtigen Piero di Cosimo, der so viele vortreffliche Schüler gehabt hat (I, S. 294). Der Jüngere, Andrea del Sarto, ist von diesen Schülern Pieros der ausgezeichnetste. Beiden aber, Fra Bartolommeo und Andrea, gab dann das Meiste Lionardo.

Fra Bartolommeo (1475—1517) stammte aus einem Wirtshause vor einem der Tore von Florenz (daher „della Porta") und hatte schon mit seinem ein Jahr älteren Freunde Mariotto Albertinelli zusammen einen kleinen Geschäftsbetrieb, als Savonarola (I, S. 253) auftrat. Die Predigten des Dominikaners ergriffen ihn dergestalt, daß er ganz zu ihm überging, — Savonarolas Porträt ist das früheste unter seinen erhaltenen Bildern — und bald nach dessen Tode auf dem Scheiterhaufen in den Orden der Dominikaner eintrat. Seit 1501 lebte er in dem Markuskloster und war für dessen Rechnung als Maler in Florenz und auf Reisen außerhalb beschäftigt, eine Zeitlang (1509—12) auch wieder mit Albertinelli zusammen, an Bildern, die dann oft durch ein besonderes Monogramm bezeichnet sind.

Seine Kunst war ernst, wie die Bußpredigten seines Freundes. Er hat nichts mythologisches, überhaupt nichts weltliches gemalt, nur einmal

*) Wozu man das am Anfang des nächsten Abschnitts S. 101 Gesagte vergleichen wolle.



Abb. 49. Christus als Weltrichter. Fresko von Fra Bartolommeo. Florenz, Uffizien.

einen nackten Körper (Sebastians, der nicht erhalten ist), sonst immer bekleidete, feierliche Gestalten. Nur die Putten machen eine Ausnahme, und darin kann er sich mit Raffael messen. Seine Kunst ist also Kirchenmalerei. Nur ganz vereinzelt findet sich ein religiöses Genrebild, wie die kleine „heilige Familie" des Lord Cowper in Panshanger (1508 oder 9), die auffallend an Raffaels frühere Madonnen erinnert. Auf diesem Bilde haben wir auch noch einen recht schönen Landschafthintergrund. Sonst finden wir fast immer bei ihm als Umgebung der Figuren Bauwerk, das gut und stilvoll gezeichnet ist, aber doch nicht den selbständigen Wert hat, den diese Teile auf den Bildern der allerersten Meister haben. Wie in den wirklichen Bauwerken der Hochrenaissance die Formen einfacher und mächtiger werden, so beschränkt sich auch auf diesen Gemälden Fra Bartolommeos zuerst die

Etwas anders liegen die Verhältnisse in der Malerei.*) Allerdings wurden fortan neben Michelangelo auch Raffael und in einem besonderen Sinne die Venezianer maßgebend. War doch Lionardo seit seiner Rückkehr aus Mailand nicht wieder in Florenz heimisch geworden. Aber Lionardo machte doch, wie wir gesehen haben, den Zug nach Rom nicht mit. Darauf beruht seine Schule oder Nachfolge, die zunächst von Rom unabhängig ist und sich erst später den Römern genähert hat. Ihre Mitglieder sind etwa so alt wie Michelangelo und Raffael und haben diesen zum teil überlebt. Gegenüber diesen Malern der Hochrenaissance, die wir bereits betrachtet haben, sind zwei, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, noch aus der älteren florentinischen Schule hervorgegangen, und sie vertreten dann vornehmlich unter Lionardos Anregungen in Florenz die Malerei der Hochrenaissance. Sie sind niemals in Rom gewesen, obwohl es Vasari berichtet, und bilden zu derselben Zeit, wo Michelangelo und Raffael in Rom leben, den glänzenden Schluß der Malerei in Florenz. Der Ältere, Fra Bartolommeo, war gleich seinem Arbeitsgenossen Albertinelli noch ein Schüler von Cosimo Rosselli gewesen, also ein jüngerer Kamerad jenes tüchtigen Piero di Cosimo, der so viele vortreffliche Schüler gehabt hat (I, S. 294). Der Jüngere, Andrea del Sarto, ist von diesen Schülern Pieros der ausgezeichnetste. Beiden aber, Fra Bartolommeo und Andrea, gab dann das Meiste Lionardo.

Fra Bartolommeo (1475—1517) stammte aus einem Wirtshause vor einem der Tore von Florenz (daher „della Porta") und hatte schon mit seinem ein Jahr älteren Freunde Mariotto Albertinelli zusammen einen kleinen Geschäftsbetrieb, als Savonarola (I, S. 253) auftrat. Die Predigten des Dominikaners ergriffen ihn dergestalt, daß er ganz zu ihm überging, — Savonarolas Porträt ist das früheste unter seinen erhaltenen Bildern — und bald nach dessen Tode auf dem Scheiterhaufen in den Orden der Dominikaner eintrat. Seit 1501 lebte er in dem Markuskloster und war für dessen Rechnung als Maler in Florenz und auf Reisen außerhalb beschäftigt, eine Zeitlang (1509—12) auch wieder mit Albertinelli zusammen, an Bildern, die dann oft durch ein besonderes Monogramm bezeichnet sind.

Seine Kunst war ernst, wie die Bußpredigten seines Freundes. Er hat nichts mythologisches, überhaupt nichts weltliches gemalt, nur einmal

*) Wozu man das am Anfang des nächsten Abschnitts S. 101 Gesagte vergleichen wolle.



Abb. 49. Christus als Weltrichter. Fresko von Fra Bartolommeo. Florenz, Uffizien.

einen nackten Körper (Sebastians, der nicht erhalten ist), sonst immer bekleidete, feierliche Gestalten. Nur die Putten machen eine Ausnahme, und darin kann er sich mit Raffael messen. Seine Kunst ist also Kirchenmalerei. Nur ganz vereinzelt findet sich ein religiöses Genrebild, wie die kleine „heilige Familie" des Lord Cowper in Panshanger (1508 oder 9), die auffallend an Raffaels frühere Madonnen erinnert. Auf diesem Bilde haben wir auch noch einen recht schönen Landschafthintergrund. Sonst finden wir fast immer bei ihm als Umgebung der Figuren Bauwerk, das gut und stilvoll gezeichnet ist, aber doch nicht den selbständigen Wert hat, den diese Teile auf den Bildern der allerersten Meister haben. Wie in den wirklichen Bauwerken der Hochrenaissance die Formen einfacher und mächtiger werden, so beschränkt sich auch auf diesen Gemälden Fra Bartolommeos zuerst die

Architektur auf das Notwendigste an Linien zu einem ernsten Hintergrund von Säulen und Nischen, der uns nur noch den Eindruck des Raumes in seiner Höhe und Tiefe zu geben hat. Das Gebiet Fra Bartolommeos ist nicht weit, und seine Erfindung nicht so reich wie die von Andrea del Sarto. So vermeidet er auch innerhalb des Kirchenbildes die bewegte Darstellung, es bleibt nur die ruhige Existenz übrig, die religiöse Erzählung (Marienleben, Kindheit Jesu), verbunden mit dem Ausdrucke einer stärkeren oder gelinderen Seelenstimmung. Aber in dieser Beschränkung hat er doch seine große Bedeutung. Die Strenge der Komposition, die Masaccio, und als übersichtliche und klare Anordnung auch schon Giotto hat, war den florentinischen Freskomalern unter der Fülle alles dessen, was sie zu erzählen und neu darzustellen hatten, verloren gegangen. Maler von großer Gedankentiefe und bedeutenden Formen, wie Signorelli, sind in der Anordnung vielfach ungenügend. Der beste ist immer noch Domenico Ghirlandajo. Hier greift Fra Bartolommeo ein. Sein erstes größeres Werk, ein Freskobild für das Spital S. Maria Nuova, stellt in seinem oberen Teile Christus als Weltrichter in einer Engelglorie dar, ihm zu Seiten Maria und die Apostel (jetzt in die Uffizien gebracht; Abb. 49). Es ist schlecht erhalten und namentlich in den unteren, von Albertinelli ausgeführten Teilen stark zerstört. Fra Bartolommeo hat architektonisch klar komponiert, die Gruppen der Apostel nach dem Hintergrunde zu malerisch vertieft, Wolken und Luft vertrieben und die Farben abgetönt. Die einzelnen Figuren sind groß und vornehm entworfen, die Köpfe ernst und edel, die Gewänder deutlich in breiten, schönen Massen geordnet. Er hat an diesem Werke schon 1498 gearbeitet und darin etwas völlig anderes gegeben, als seine florentinischen und umbrischen Vorgänger in ähnlichen Gruppenbildern und Glorien. Bei ihnen sind die Gruppen, die wir uns in dem Raum denken sollen, auf die Fläche gezeichnet. Bei Fra Bartolommeo ist der Raum etwas wirkliches, eine Erscheinung für sich, wovon sich die einzelnen Gegenstände je nach ihrer Stellung ablösen. Es ist nur einer unter den damaligen Malern, der so etwas machen konnte: Lionardo. Wir erkennen hier seinen Einfluß. Nach ihm und allenfalls nach Domenico Ghirlandajo, bei dem ja auch noch Michelangelo zu allererst gelernt hat, bildete sich Fra Bartolommeo. Raffael, der jünger ist, kommt hier noch nicht in Betracht. Dieser hat vielmehr 1505 in S. Severo in Perugia, wo er in einem unvollendeten Fresko Christus und sechs Benediktinerheilige in gleicher Anordnung darstellte, sich durchaus an Fra Bartolommeos Vorbild gehalten (Abb. 50). Für dessen Bedeutung ist zunächst dieses Verhältnis maßgebend. Er zuerst gibt

in Florenz, unter den Anregungen Lionardos, in dem Kirchenbilde die Anordnung der neuen Zeit. Sie ist, wenn man sie nachrechnend prüft, streng architektonisch. Aber die Strenge wird gemildert durch einzelne Abweichungen in der Form, so daß nun dem unbefangenen Betrachter die Gruppierung doch wieder wie zufällig erscheint, denn sie hat nur so viel Ordnung, wie es dem Auge zur Übersicht angenehm ist. Dazu kommt eine neue malerische Behandlung, die nicht nur die einzelnen Lokalfarben abtönt, sondern auch durch das Zusammenhalten größerer Licht- und Schattenmassen die Gruppierung wirksam unterstützt. Hierin konnte Raffael, wenn man von dem einen Lionardo absieht, nur noch von Fra Bartolommeo lernen, denn keiner seiner Vorgänger, auch nicht Perugino, konnte ihm in der Gruppierung größerer



Abb. 50. Christus unter Benediktinerheiligen. Unvollendetes Fresko Raffaels in S. Severo zu Perugia.

Massen ein Vorbild sein. Und weil in den folgenden Jahren Raffael wiederum auf Fra Bartolommeo zurückgewirkt hat, so kommt dieser in seinen schönsten Kirchenbildern hin und wieder Raffael außerordentlich nahe. Ihre Putten sind manchmal zum Verwechseln ähnlich.

Aber nicht bloß den großen Stil des Kirchenbildes konnte Raffael bei Fra Bartolommeo finden, sondern auch die Farbe, und wir haben anzunehmen, daß Raffael auf diesem Wege, im Verkehr mit dem Frate, die Entdeckungen Lionardos zugänglich geworden sind. Fra Bartolommeo ist ein ausgezeichneter Techniker. Einseitig, wie er es ja auch in der Erfindung ist, hat er sich bald von dem Fresko abgewandt und vorzugsweise die Öltechnik, diese aber desto eindringlicher, betrieben. Äußerlich geht er in denselben Wegen wie Lionardo: er untermalt braun in braun, modelliert weiter mit Halbtönen, dann kommt die Lokalfarbe, und endlich das Zusammenstimmen vermittels frischer Lasuren. In der Wirkung der Farbe als eines selbständigen Elements übertrifft er aber vielfach noch Lionardo und kommt Andrea del Sarto nahe, der, was Lionardo durch Suchen und Versuchen mühsam fand, als Naturgabe mitgebracht zu haben scheint und nun mit seiner weichen Modellierung in luftigen, dämmerig schimmernden und dabei doch durchsichtigen Farbentönen alle übertrifft. Aber das ist doch wieder ein einseitiges Virtuosentum. Andrea ist ein Farbenvirtuos wie Correggio. Wie er aber im geistigen Ausdruck weniger tief ist als Fra Bartolommeo, so ist dieser auch in der Farbe kräftiger als Andrea. Und es fügte sich sogar, daß Fra Bartolommeo bei einem Aufenthalte in Venedig (1508) diejenige Schule kennen lernen konnte, für die die Farbe die größte Bedeutung hat. So war er mit allen Mitteln ausgerüstet, um innerhalb eines fest umgrenzten Stoffgebietes, in überlegter und selbstgewählter Beschränkung, auf seiner Höhe seit 1511 sein natürliches, weiches und dabei doch ausdrucksvolles, kräftiges Kolorit, „die neue Manier“, wie Vasari sagt, zur Geltung zu bringen.

Wir haben früher gesehen, wie viele Künstler sich persönlich an Savonarola anschlossen (I, S. 254), der keineswegs aller Kunst abhold war. Er wollte nur die Kunst in den Dienst, wenn nicht der herrschenden Kirche, so doch eines erneuten, ernsten religiösen Lebens gestellt wissen. Die Kirche zog daraus bald für ihre Zwecke die Folgerungen und hat später, zur Zeit der Gegenreformation, ihre Forderungen auch in Kunstsachen durch ihre Organe, z. B. die Inquisition, deutlich genug ausgesprochen. Einstweilen nehmen wir schon im allgemeinen wahr, daß die religiöse Kunst des 16. Jahrhunderts ernster und feierlicher ist, als die des fünfzehnten, welche über dem heiteren Spiel des weltlichen Lebens oft den Ernst ihres Inhalts vergessen zu haben scheint. Der Geist Savonarolas und die neue Auffassung der künstlerischen Aufgaben kommen zuerst in den Kirchenbildern Fra Bartolommeos zum Ausdruck.

Seine Bilder sind nicht sehr zahlreich, und die besten sind in Italien geblieben. Wir haben nun die Aufgabe, seine Charakteristik an einigen Hauptwerken seiner reifen Zeit weiter auszuführen.

Schon in dem ersten, der „Verlobung der h. Katharina“ von 1511 (Louvre; eine Wiederholung von 1512 mit Erweiterungen im Pal. Pitti), tritt das Anmutige des Vorgangs, das andere Maler oft zu einer rein genreartigen Behandlung veranlaßt hat, zurück hinter einen großen, pyramidenartigen Aufbau. Die Madonna mit dem Kinde neigt sich zu der unten knieenden Heiligen herunter. Ernste heilige Männer umstehen den Thron, der in einer Nische aufgerichtet ist unter einem von Engeln getragenen Baldachin. — Dieselbe Anordnung zeigt eine nur bis zu der braunen Untermalung geführte große Tafel, die für den Saal der Fünfhundert im Palazzo Vecchio bestimmt war (Uffizien Nr. 1265). Oben schwebt eine Anzahl Engel. Darunter in einer Nische sitzt die Madonna mit dem kleinen Johannes, eine Gruppe für sich, die uns an Lionardo und Raffael erinnert. Maria sieht auf Johannes nieder, und hinter ihr steht mit erhobenen Armen und mit aufwärts gerichtetem Blicke, ähnlich wie die Jungfrau auf Tizians Himmelfahrtbilde, die heilige Anna, etwas größer und voller gebildet. An den Stufen des Throns stehen und sitzen zehn Schutzheilige von Florenz in einem Halbkreis, der vorn durch zwei auf der untersten Stufe sitzende Engel geschlossen wird. — Von nun an macht sich die Nähe Raffaels und Michelangelos immer mehr bemerkbar. Vasari läßt Fra Bartolommeo 1515 sogar Rom aufsuchen; beweisende Zeugnisse sind dafür nicht vorhanden. Bei dem leichten Austausch künstlerischer Mitteilungen und bei seinem persönlichen Verhältnis zu Raffael hatte Fra Bartolommeo auch in Florenz Gelegenheit, die Gedanken seiner beiden größeren Mitstrebenden auf sich wirken zu lassen. Sein großartigstes Werk, die Madonna della Misericordia von 1515 für S. Romano in Lucca (jetzt in der Pinakothek; Abb. 51) macht ja freilich auf uns den Eindruck, daß wir es uns gern unter den Augen Raffaels und Michelangelos entworfen denken möchten. Der Aufbau ist wieder derselbe. Ganz oben schwebt Christus als Halbfigur, umgeben von Engeln, deren zwei den Mantel der Gnadenmutter wie ein ausgespanntes Tuch halten. Vor diesem steht auf



Abb. 51. Madonna dell Misericordia, von Fra Bartolommeo. Lucca, Galerie.

einem hohen Thron die „Mutter des Erbarmens“ in einem durch keine Beschreibung wiederzugebenden Spiel schöner Linien, worin ihre Stellung und der Fluß ihrer Gewandfalten zusammenwirken. Als Einzelgestalt dürfte wohl diese unter allem, was Fra Bartolommeo geschaffen hat, das Vollendetste sein. Ihren Thron umgeben unten in einem vorn nicht ganz geschlossenen Kreise dichtgedrängte Gruppen von Männern, Frauen und Kindern, sehr verschieden im Ausdruck und mannigfaltiger bewegt und untereinander in Beziehung gesetzt, als wir es sonst an Fra Bartolommeos ruhigen Darstellungen gewohnt sind. Wir werden hier an die Art der schönen Einzelgruppen in Raffaels Stanzen erinnert. — Wiederum hat man von jeher an Michelangelo gedacht vor dem großartigen Bilde des Auferstandenen Christus mit den vier prächtigen Evangelistengestalten, die ihm zu Seiten stehen (Pal. Pitti; Abb. 52), 1516. Die Architektur, eine runde Nische unter einem auf Pilastern ruhenden dorischen Gebälk, ist nachdrucksvoller behandelt als gewöhnlich; sie geht oben und an den Seiten bis an den Bildrand und umschließt feierlich eine ideale Vereinigung von Figuren, die nicht mehr an das Geschichtliche des Auferstehungsevangeliums erinnert. Christus, auf einem hohen Sockel stehend, und die zwei vorderen Apostel sind monumentale Gestalten. In dem Plastischen und auch in der


Abb. 52. Der Auferstandene, von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.



Abb. 51. Madonna dell Misericordia, von Fra Bartolommeo. Lucca, Galerie.

einem hohen Thron die „Mutter des Erbarmens" in einem durch keine Beschreibung wiederzugebenden Spiel schöner Linien, worin ihre Stellung und der Fluß ihrer Gewandfalten zusammenwirken. Als Einzelgestalt dürfte wohl diese unter allem, was Fra Bartolommeo geschaffen hat, das Vollendetste sein. Ihren Thron umgeben unten in einem vorn nicht ganz geschlossenen Kreise dichtgedrängte Gruppen von Männern, Frauen und Kindern, sehr verschieden im Ausdruck und mannigfaltiger bewegt und untereinander in Beziehung gesetzt, als wir es sonst an Fra Bartolommeos ruhigen Darstellungen gewohnt sind. Wir werden hier an die Art der schönen Einzelgruppen in Raffaels Stanzen erinnert. — Wiederum hat man von jeher an Michelangelo gedacht vor dem großartigen Bilde des Auferstandenen Christus mit den vier prächtigen Evangelistengestalten, die ihm zu Seiten stehen (Pal. Pitti; Abb. 52), 1516. Die Architektur, eine runde Nische unter einem auf Pilastern ruhenden dorischen Gebälk, ist nachdrucksvoller behandelt als gewöhnlich: sie geht oben und an den Seiten bis an den Bildrand und umschließt feierlich eine ideale Vereinigung von Figuren, die nicht mehr an das Geschichtliche des Auferstehungsevangeliums erinnert. Christus, auf einem hohen Sockel stehend, und die zwei vorderen Apostel sind monumentale Gestalten. In dem Plastischen und auch in der



Abb. 52. Der Auferstandene, von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.

Art ihrer Stellung und dem Kontrast der Körperteile haben sie viel von Michelangelo, aber ihr ruhig aus dem Innern kommender Temperamentsausdruck zeigt uns deutlich, worin sich Fra Bartolommeo von Michelangelo geistig unterscheidet. Auf die Stufe hat der Künstler zwei von seinen schönsten geflügelten Putten gesetzt, die mit graziösem Bemühen Embleme der Welt und der Kirche zwischen sich halten.

Sein letztes Hauptwerk, keine Repräsentation, sondern ein Vorgang der heiligen Geschichte, darf in bezug auf den Gegenstand als das Muster



Abb. 53. Beweinung Christi, von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.

seiner Gattung angesehen werden. Wie Lionardos Abendmahl und Raffaels Grablegung, so ist Fra Bartolommeos Pietà von 1516 (Abb. 53) durch keine Darstellung eines anderen Künstlers beeinträchtigt worden. Die Komposition, im Breitformat: vier Figuren vor einer nur durch wenige Linien angedeuteten, dunkeln Landschaft — ist streng genug, um sich geltend zu machen, und dabei von einer großen innern Schönheit. Christus in sitzender Stellung, von dem hinter ihm knieenden Johannes mühevoll gehalten, erinnert uns wieder an Michelangelo, und Magdalena, die sich niedergeworfen hat und die Füße des Herrn umschließt, ist eine plastische Erfindung ersten Ranges.

Uber ihr waren, um die Lücke zu füllen, ursprünglich noch die Figuren von Petrus und Paulus beabsichtigt. Der Kreuzesstamm ist eine spätere Zutat. Der Ausdruck des Schmerzes ist wahr und echt, aber gehalten, nicht übertrieben und auch nicht sentimental. Wenn eine Vereinigung von Michelangelos Form und Kraft und von Raffaels seelenvoller Schönheit denkbar ist, so wird man sich eine solche Vorstellung vor keinem andern Bilde eher machen können als vor diesem. Wie weit hat doch Fra Bartolommeo die zu ihrer Zeit mit Recht angesehene Pietà, die zwanzig Jahre früher Perugino gemalt hatte (S. 319), übertroffen! Was hätte der Alte wohl für Gedanken gehabt, wenn er das Bild seines großen Nachfolgers etwa noch im Augustinerkloster vor Porta San Gallo (das erst bei der Belagerung 1529 zerstört wurde) gesehen haben sollte?



Abb. 54. Heimsuchung, von Albertinelli. Florenz, Uffizien.

Über Fra Bartolommeos äußeres Leben ist nichts zu berichten. Sein Arbeitsgenosse Albertinelli starb kurz vor ihm. Einmal hatte dieser für sich einen glänzenden Zug getan. Seine Heimsuchung Mariä von 1503 (Abb. 54) ist ein Hochbild mit nur zwei Figuren, die vor einer ins Freie gehenden Bogenhalle stehen und ohne alles Beiwerk nur durch ihre einfachen, großen Gestalten wirken und sich durch ihren Ausdruck uns sofort verständlich machen. Ein Zeichen, wie eine Zeit mit ihrem großen Inhalt auch einmal

Art ihrer Stellung und dem Kontrast der Körperteile haben sie viel von Michelangelo, aber ihr ruhig aus dem Innern kommender Temperamentsausdruck zeigt uns deutlich, worin sich Fra Bartolommeo von Michelangelo geistig unterscheidet. Auf die Stufe hat der Künstler zwei von seinen schönsten geflügelten Putten gesetzt, die mit graziösem Bemühen Embleme der Welt und der Kirche zwischen sich halten.

Sein letztes Hauptwerk, keine Repräsentation, sondern ein Vorgang der heiligen Geschichte, darf in bezug auf den Gegenstand als das Muster



Abb. 53. Beweinung Christi, von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.

seiner Gattung angesehen werden. Wie Lionardos Abendmahl und Raffaels Grablegung, so ist Fra Bartolommeos Pietà von 1516 (Abb. 53) durch keine Darstellung eines anderen Künstlers beeinträchtigt worden. Die Komposition, im Breitformat: vier Figuren vor einer nur durch wenige Linien angedeuteten, dunkeln Landschaft — ist streng genug, um sich geltend zu machen, und dabei von einer großen innern Schönheit. Christus in sitzender Stellung, von dem hinter ihm knieenden Johannes mühevoll gehalten, erinnert uns wieder an Michelangelo, und Magdalena, die sich niedergeworfen hat und die Füße des Herrn umschließt, ist eine plastische Erfindung ersten Ranges.

Über ihr waren, um die Lücke zu füllen, ursprünglich noch die Figuren von Petrus und Paulus beabsichtigt. Der Kreuzesstamm ist eine spätere Zutat. Der Ausdruck des Schmerzes ist wahr und echt, aber gehalten, nicht übertrieben und auch nicht sentimental. Wenn eine Vereinigung von Michelangelos Form und Kraft und von Raffaels seelenvoller Schönheit denkbar ist, so wird man sich eine solche Vorstellung vor keinem andern Bilde eher machen können als vor diesem. Wie weit hat doch Fra Bartolommeo die zu ihrer Zeit mit Recht angesehene Pietà, die zwanzig Jahre früher Perugino gemalt hatte (S. 319), übertroffen! Was hätte der Alte wohl für Gedanken gehabt, wenn er das Bild seines großen Nachfolgers etwa noch im Augustinerkloster vor Porta San Gallo (das erst bei der Belagerung 1529 zerstört wurde) gesehen haben sollte?



Abb. 54. Heimsuchung, von Albertinelli. Florenz, Uffizien.

Über Fra Bartolommeos äußeres Leben ist nichts zu berichten. Sein Arbeitsgenosse Albertinelli starb kurz vor ihm. Einmal hatte dieser für sich einen glänzenden Zug getan. Seine Heimsuchung Mariä von 1503 (Abb. 54) ist ein Hochbild mit nur zwei Figuren, die vor einer ins Freie gehenden Bogenhalle stehen und ohne alles Beiwerk nur durch ihre einfachen, großen Gestalten wirken und sich durch ihren Ausdruck uns sofort verständlich machen. Ein Zeichen, wie eine Zeit mit ihrem großen Inhalt auch einmal

ein geringeres Talent über sich selbst gleichsam emporhebt. Alle vier Hände sind sichtbar, und jede hat ihre Funktion. Das Profil Marias steht im Licht, das der Elisabeth ist beschattet, ihr Kopf etwas tiefer gelegt. Diese geradezu vorbildliche Darstellung läßt Ghirlandajos „Heimsuchung" von 1491 (Louvre) weit hinter sich. In ihrer Stellung und Haltung haben diese Figuren schon ganz die Freiheit der Hochrenaissance, und nur das detaillierte Pflanzenwerk am Boden und die Pilasterdekoration erinnern uns noch an die ausführende Sorgfalt des Quattrocento.



Abb. 55. Angebliches Selbstbildnis Andreas del Sarto. Florenz, Pal. Pitti Nr. 66.

Eines anderen Geistes Kind, als Fra Bartolommeo, war Andrea, der Sohn des Schneiders Agnolo und deswegen del Sarto genannt (1486—1531). Er kam früh zu einem Goldschmied in die Lehre, dann zu einem Maler und zuletzt zu einem zweiten, Piero di Cosimo, dem er jedenfalls das Handwerkmäßige verdankte, und der selbst noch in seinen späteren Jahren von seinem bedeutenderen Schüler lernte. Andrea hatte eine leichte, glückliche Hand, aber auch einen sehr leichten Sinn. Er gehörte jahrelang zwei Künstlerklubs an, in denen es ausgelassen und hoch herging. Er war mit einer geistig nicht viel bedeutenden, aber schönen jungen Witwe verheiratet, vielleicht schon seit 1514, denn damals hat er sie als vornehmste Besucherin auf seiner „Geburt Mariä" (S. Annunziata) dargestellt. Dann kehrt ihr Porträt auf seinen Madonnenbildern und in seinen Handzeichnungen häufig wieder. Vasari, der die Frau Meisterin kannte, rechnet sie mit unter die Hemmnisse des Lebens ihres Ehegatten, der bei seinen Anlagen mit höherem Sinn noch größeres hätte erreichen können und müssen, wenn — so meint

er — er neben seiner tiefen künstlerischen Bildung mehr Seelenstolz und geistiges Feuer gehabt hätte. Wir wollen uns an dem Erreichten genügen lassen und es zu verstehen suchen.

Andrea ist geradeso wie sein älterer Freund Fra Bartolommeo aus der damaligen florentinischen Kunst hervorgewachsen. Seine Schule war der seit 1505 ausgestellte Karton Lionardos, als letzte Vorbilder der älteren Zeit hatte er Ghirlandajos Fresken in S. Maria Novella vor Augen, und eine seiner ersten großen Freskoarbeiten führte er an einer Stelle aus, wo vor ihm Cosimo Rosselli gemalt hatte, in der Annunziata. An dem älteren Fra Bartolommeo hatte er das Beispiel eines ernsteren Mitstrebenden, und in seinem Genossen Francia Bigio fand er einen Maler von ganz gleicher Richtung in Form und Farbe und von einem annähernd gleichen Talente, wie das seine war. Wie es sich mit seinem von Lionardo aus entwickelten Ideal verhält, der geistig nicht sehr tief gegründeten, aber duftigen und koloristisch vollendeten Erscheinung seiner Kunst, ist früher angedeutet worden (S. 80). Darin liegt auch eine Erklärung dafür, daß Andrea, wie Sodoma in Siena, noch so spät in Florenz einen Kreis von Schülern hat bilden können: Pontormo, Puligo, Bugiardini, die in ihren besten Leistungen noch ganz erfreulich sind (Pontormos „Heimsuchung" unter den Fresken der Annunziata). Aber sowohl in der Erfindung der komponierten Bilder wie in den einzelnen Typen, die er schafft, bleibt er ihnen allen überlegen. Hin und wieder erreichen sie ihn in Einzelheiten, in den Köpfen und namentlich in ihren Bildnissen. Von denen Andreas selbst wird man nach seinen übrigen



Abb. 56. Angebliches Selbstbildnis Andreas del Sarto. Florenz, Uffizien Nr. 1147.

ein geringeres Talent über sich selbst gleichsam emporhebt. Alle vier Hände sind sichtbar, und jede hat ihre Funktion. Das Profil Marias steht im Licht, das der Elisabeth ist beschattet, ihr Kopf etwas tiefer gelegt. Diese geradezu vorbildliche Darstellung läßt Ghirlandajos „Heimsuchung“ von 1491 (Louvre) weit hinter sich. In ihrer Stellung und Haltung haben diese Figuren schon ganz die Freiheit der Hochrenaissance, und nur das detaillierte Pflanzenwerk am Boden und die Pilasterdekoration erinnern uns noch an die ausführende Sorgfalt des Quattrocento.



Abb. 55. Angebliches Selbstbildnis Andreas del Sarto. Florenz, Pal. Pitti Nr. 66.

Eines anderen Geistes Kind, als Fra Bartolommeo, war Andrea, der Sohn des Schneiders Agnolo und deswegen del Sarto genannt (1486—1531). Er kam früh zu einem Goldschmied in die Lehre, dann zu einem Maler und zuletzt zu einem zweiten, Piero di Cosimo, dem er jedenfalls das Handwerkmäßige verdankte, und der selbst noch in seinen späteren Jahren von seinem bedeutenderen Schüler lernte. Andrea hatte eine leichte, glückliche Hand, aber auch einen sehr leichten Sinn. Er gehörte jahrelang zwei Künstlerklubs an, in denen es ausgelassen und hoch herging. Er war mit einer geistig nicht viel bedeutenden, aber schönen jungen Witwe verheiratet, vielleicht schon seit 1514, denn damals hat er sie als vornehmste Besucherin auf seiner „Geburt Mariä“ (S. Annunziata) dargestellt. Dann kehrt ihr Porträt auf seinen Madonnenbildern und in seinen Handzeichnungen häufig wieder. Vasari, der die Frau Meisterin kannte, rechnet sie mit unter die Hemmnisse des Lebens ihres Ehegatten, der bei seinen Anlagen mit höherem Sinn noch größeres hätte erreichen können und müssen, wenn — so meint

er — er neben seiner tiefen künstlerischen Bildung mehr Seelenstolz und geistiges Feuer gehabt hätte. Wir wollen uns an dem Erreichten genügen lassen und es zu verstehen suchen.

Andrea ist geradeso wie sein älterer Freund Fra Bartolommeo aus der damaligen florentinischen Kunst hervorgewachsen. Seine Schule war der seit 1505 ausgestellte Karton Lionardos, als letzte Vorbilder der älteren Zeit hatte er Ghirlandajos Fresken in S. Maria Novella vor Augen, und eine seiner ersten großen Freskoarbeiten führte er an einer Stelle aus, wo vor ihm Cosimo Rosselli gemalt hatte, in der Annunziata. An dem älteren Fra Bartolommeo hatte er das Beispiel eines ernsteren Mitstrebenden, und in seinem Genossen Francia Bigio fand er einen Maler von ganz gleicher Richtung in Form und Farbe und von einem annähernd gleichen Talente, wie das seine war. Wie es sich mit seinem von Lionardo aus entwickelten Ideal verhält, der geistig nicht sehr tief gegründeten, aber duftigen und koloristisch vollendeten Erscheinung seiner Kunst, ist früher angedeutet worden (S. 80). Darin liegt auch eine Erklärung dafür, daß Andrea, wie Sodoma in Siena, noch so spät in Florenz einen Kreis von Schülern hat bilden können: Pontormo, Puligo, Bugiardini, die in ihren besten Leistungen noch ganz erfreulich sind (Pontormos „Heimsuchung“ unter den Fresken der Annunziata). Aber sowohl in der Erfindung der komponierten Bilder wie in den einzelnen Typen, die er schafft, bleibt er ihnen allen überlegen. Hin und wieder erreichen sie ihn in Einzelheiten, in den Köpfen und namentlich in ihren Bildnissen. Von denen Andreas selbst wird man nach seinen übrigen

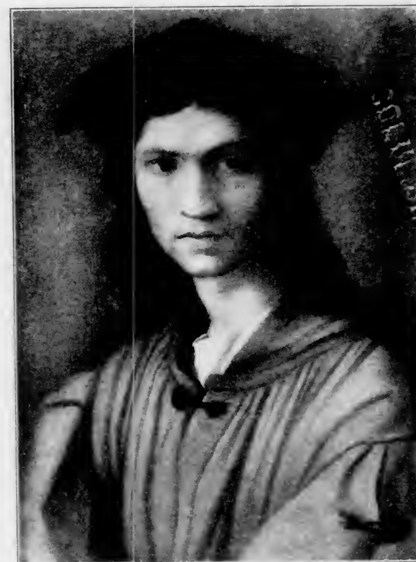


Abb. 56. Angebliches Selbstbildnis Andreas del Sarto. Florenz, Uffizien Nr. 1147.

Bildern nicht allzuviel erwarten; sie haben zu wenig Individualität und zu viel von seinem eignen Stil, sowohl die weiblichen wie eine kleine Gruppe von Jünglingsbildnissen, alle von demselben weichen, schwermütigen Ausdruck und von einer wenigstens allgemeinen Ähnlichkeit. Man hat sie darum für Selbstbildnisse des Künstlers gehalten, was wegen des völlig abweichenden beglaubigten Porträts des reifen Mannes im Saal der Malerbildnisse der Uffizien kaum angeht. Von zwei beinahe gleichen Jünglingsbildern hat das im Palast Pitti (Abb. 55) die volle Frische eines Originals, während das der Uffizien (Abb. 56) sich wie eine geringere Wiederholung ausnimmt. Ein drittes (London Nr. 690) ist von der Seite genommen und stellt eine ganz andere Person dar, vielleicht einen Bildhauer. Ein noch fast knabenhafter Jüngling, wieder von vorn und diesmal bis zu den Knieen (Pitti Nr. 184), hat die Hände am Gürtel, die eine hält die Handschuhe. Noch anziehender und interessanter ist manchmal Franciabigio: Berlin Nr. 245, bezeichnet und datiert 1522 (Abb. 57). Auch bei Pontormo finden wir gelegentlich den melancholischen Zug, öfter aber stellt dieser sehr begehrte Porträtist seine Leute so dar, wie sie wirklich gewesen sein könnten. Denn nach unserer Überzeugung spricht sich in dieser heute so zärtlich umschmeichelten tristezza keineswegs der Weltschmerz eines ganzen Zeitalters aus, sondern bloß ein rein künstlerisches Verlangen, das wahrscheinlich durch Michelangelo geweckt worden ist. Tizian und die Venezianer außer Lotto haben kaum etwas davon.

Als Farbentechniker steht Andrea auf der allerhöchsten Stufe, im Fresko ebenso selbständig wie in der Ölmalerei. Man wird ihn nach der Zahl der Hauptfarben, die er anzuwenden pflegt, vielleicht nicht einmal vielseitig nennen wollen. Er erreicht seine Wirkungen vorzugsweise mit einzelnen, immer aufs neue angewandten Tönen, die ihm eigentümlich sind, z. B. seinem Silbergrau und einem zwischen Purpur und Scharlach liegenden Rot. Der Auftrag seiner Farben ist für die mehr zarten als kräftigen Gestalten seiner Erfindung wie geschaffen. Wo die Linie verschwindet, bleibt doch die Form in Licht und Schatten noch deutlich. Die Luft hat ihr nur alles Harte genommen. Bei dieser Technik konnte die Figur sich leicht ins unbestimmte verlieren, aber in seinen guten Bildern hat Andrea diesen Abweg vermieden. — Manches erinnert bei ihm an Sodoma. Einzelne Frauengestalten könnte man auf den ersten Blick zu tauschen geneigt sein. Andrea ist wohl nicht ganz so reich in der Erfindung, aber er ist viel sicherer und korrekter in der Zeichnung und ebenfalls in der Komposition; darin hält er sich nahe an

Raffael. Als Koloristen nennt man ihn neben Correggio, und er erinnert ebenfalls noch an diesen in seinem nicht sehr mannigfaltigen und stark subjektiven Gesichtstypus. Aber Correggio ist gezierter; man beachte bei ihm nur die Mundwinkel. Und ebenso ist die Haltung und Stellung der Figuren bei Andrea kräftiger; sie zeigt doch die Einwirkung nicht nur Raffaels, sondern auch Michelangelos. So stehen denn auch seine Menschen als Träger eines geistigen Inhalts, mit dem, was sie uns „zu sagen haben, wenn sie reden könnten" (Jakob Burckhardt), im ganzen genommen über denen Correggios, wenn sie auch andererseits hinter denen des Fra Bartolommeo ein gutes Stück zurückbleiben.

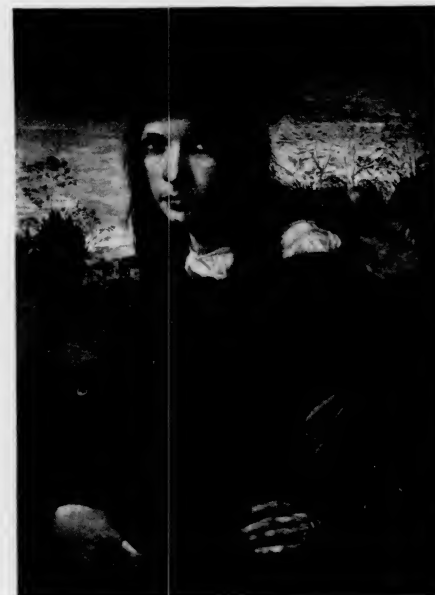


Abb. 57. Bildnis eines Jünglings, von Franciabigio. Berlin.

Daß einem Fürsten von dem Geschmacke Königs Franz I., der sich auf alle Weise bemühte, italienische Kunst und Künstler an seinen Hof zu ziehen, Andrea besonders zusagen mußte, ist begreiflich. Nach einem erfolglosen Versuch, Fra Bartolommeo zu gewinnen, gelang es ihm zuletzt, Andrea in seinen Dienst zu bekommen. Aber nach kaum zwei Jahren jammerte des Malers Frau, und der König mußte ihm Urlaub geben. Andrea ging nach Florenz, um nicht zurückzukehren, obwohl er sich durch einen Schwur aufs Evangelium dazu verpflichtet hatte (1519). Von nun an blieb er in Florenz und erlebte den vergeblichen letzten Kampf der Republik um ihre Freiheit und die endliche Rückkehr der Medici (1530). Bald darauf ist er an der Pest gestorben.

Andrea war von einer erstaunlichen Produktivität bei doch kaum zwanzig voll zu rechnenden Jahren (seit 1511), wovon allein schon der Palast Pitti mit achtzehn Bildern eine Vorstellung gibt. Seine Fresken zeichnen sich

Bildern nicht allzuviel erwarten; sie haben zu wenig Individualität und zu viel von seinem eignen Stil, sowohl die weiblichen wie eine kleine Gruppe von Jünglingsbildnissen, alle von demselben weichen, schwermütigen Ausdruck und von einer wenigstens allgemeinen Ähnlichkeit. Man hat sie darum für Selbstbildnisse des Künstlers gehalten, was wegen des völlig abweichenden beglaubigten Porträts des reifen Mannes im Saal der Malerbildnisse der Uffizien kaum angeht. Von zwei beinahe gleichen Jünglingsbildern hat das im Palast Pitti (Abb. 55) die volle Frische eines Originals, während das der Uffizien (Abb. 56) sich wie eine geringere Wiederholung ausnimmt. Ein drittes (London Nr. 690) ist von der Seite genommen und stellt eine ganz andere Person dar, vielleicht einen Bildhauer. Ein noch fast knabenhafter Jüngling, wieder von vorn und diesmal bis zu den Knieen (Pitti Nr. 184), hat die Hände am Gürtel, die eine hält die Handschuhe. Noch anziehender und interessanter ist manchmal Franciabigio: Berlin Nr. 245, bezeichnet und datiert 1522 (Abb. 57). Auch bei Pontormo finden wir gelegentlich den melancholischen Zug, öfter aber stellt dieser sehr begehrte Porträtist seine Leute so dar, wie sie wirklich gewesen sein könnten. Denn nach unserer Überzeugung spricht sich in dieser heute so zärtlich umschmeichelten tristezza keineswegs der Weltschmerz eines ganzen Zeitalters aus, sondern bloß ein rein künstlerisches Verlangen, das wahrscheinlich durch Michelangelo geweckt worden ist. Tizian und die Venezianer außer Lotto haben kaum etwas davon.

Als Farbentechniker steht Andrea auf der allerhöchsten Stufe, im Fresko ebenso selbständig wie in der Ölmalerei. Man wird ihn nach der Zahl der Hauptfarben, die er anzuwenden pflegt, vielleicht nicht einmal vielseitig nennen wollen. Er erreicht seine Wirkungen vorzugsweise mit einzelnen, immer aufs neue angewandten Tönen, die ihm eigentümlich sind, z. B. seinem Silbergrau und einem zwischen Purpur und Scharlach liegenden Rot. Der Auftrag seiner Farben ist für die mehr zarten als kräftigen Gestalten seiner Erfindung wie geschaffen. Wo die Linie verschwindet, bleibt doch die Form in Licht und Schatten noch deutlich. Die Luft hat ihr nur alles Harte genommen. Bei dieser Technik konnte die Figur sich leicht ins unbestimmte verlieren, aber in seinen guten Bildern hat Andrea diesen Abweg vermieden. — Manches erinnert bei ihm an Sodoma. Einzelne Frauengestalten könnte man auf den ersten Blick zu tauschen geneigt sein. Andrea ist wohl nicht ganz so reich in der Erfindung, aber er ist viel sicherer und korrekter in der Zeichnung und ebenfalls in der Komposition; darin hält er sich nahe an

Raffael. Als Koloristen nennt man ihn neben Correggio, und er erinnert ebenfalls noch an diesen in seinem nicht sehr mannigfaltigen und stark subjektiven Gesichtstypus. Aber Correggio ist gezierter; man beachte bei ihm nur die Mundwinkel. Und ebenso ist die Haltung und Stellung der Figuren bei Andrea kräftiger; sie zeigt doch die Einwirkung nicht nur Raffaels, sondern auch Michelangelos. So stehen denn auch seine Menschen als Träger eines geistigen Inhalts, mit dem, was sie uns „zu sagen haben, wenn sie reden könnten“ (Jakob Burckhardt), im ganzen genommen über denen Correggios, wenn sie auch andererseits hinter denen des Fra Bartolommeo ein gutes Stück zurückbleiben.


Abb. 57. Bildnis eines Jünglings, von Franciabigio. Berlin.

Daß einem Fürsten von dem Geschmacke Königs Franz I., der sich auf alle Weise bemühte, italienische Kunst und Künstler an seinen Hof zu ziehen, Andrea besonders zusagen mußte, ist begreiflich. Nach einem erfolglosen Versuch, Fra Bartolommeo zu gewinnen, gelang es ihm zuletzt, Andrea in seinen Dienst zu bekommen. Aber nach kaum zwei Jahren jammerte des Malers Frau, und der König mußte ihm Urlaub geben. Andrea ging nach Florenz, um nicht zurückzukehren, obwohl er sich durch einen Schwur aufs Evangelium dazu verpflichtet hatte (1519). Von nun an blieb er in Florenz und erlebte den vergeblichen letzten Kampf der Republik um ihre Freiheit und die endliche Rückkehr der Medici (1530). Bald darauf ist er an der Pest gestorben.

Andrea war von einer erstaunlichen Produktivität bei doch kaum zwanzig voll zu rechnenden Jahren (seit 1511), wovon allein schon der Palast Pitti mit achtzehn Bildern eine Vorstellung gibt. Seine Fresken zeichnen sich



Abb. 58. Geburt der Maria, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

durch eine große, flotte Technik aus, und auch im Staffeleibild wird er niemals klein und ängstlich, eher bisweilen flüchtig. Von seinen besseren Tafelbildern finden sich mehrere auch außerhalb Italiens.

Unter den mancherlei Fresken nehmen die vornehmste Stelle ein diejenigen in dem Hofe des Servitenklosters der Annunziata. Hier gab er

zunächst auf der linken Seite im Anschluß an Cosimo Rosselli die Geschichte des Ordensstifters Filippo Benizzi in fünf Bildern, die große Schönheiten und ein regelmäßiges Fortschreiten zeigen. Darauf folgt rechts sein Meisterwerk in der legendarischen Erzählung, die Geburt der Maria (1514) und eine nicht so gut komponierte „Anbetung der Könige“. Seine Schüler haben den Cyklus der Marienbilder fortgesetzt. Jenes erste Bild daraus führt uns in eine reiche florentinische Wochenstube. Um das Bett stehen oder sitzen



Abb. 59. Verkündigung, von Andrea del Sarto. Florenz, Pal. Pitti.

graziöse Frauengestalten: zwei besuchende, darunter die eine mit den Zügen der Frau des Künstlers (Abb. 58), zwei Dienerinnen, die der Wöchnerin aufwarten, und zwei, die mit der Pflege des Kindes beschäftigt sind, alle von schönem, aber gleichmäßigem Gesichtstypus. Selbstverständlich stand Andrea bei dieser Szene das Vorbild Ghirlandajos (I, S. 269) vor der Seele. Aber der stolze und feierliche Aufzug dort ist hier umgesetzt in einen behaglicheren, anheimelnden Vorgang, und die steifere Anordnung dort ist in eine wechselvolle Gruppierung zufällig gestellter Personen übergegangen. Dazwischen



Abb. 58. Geburt der Maria, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

durch eine große, flotte Technik aus, und auch im Staffeleibild wird er niemals klein und ängstlich, eher bisweilen flüchtig. Von seinen besseren Tafelbildern finden sich mehrere auch außerhalb Italiens.

Unter den mancherlei Fresken nehmen die vornehmste Stelle ein diejenigen in dem Hofe des Servitenklosters der Annunziata. Hier gab er

zunächst auf der linken Seite im Anschluß an Cosimo Rosselli die Geschichte des Ordensstifters Filippo Benizzi in fünf Bildern, die große Schönheiten und ein regelmäßiges Fortschreiten zeigen. Darauf folgt rechts sein Meisterwerk in der legendarischen Erzählung, die Geburt der Maria (1514) und eine nicht so gut komponierte „Anbetung der Könige". Seine Schüler haben den Cyklus der Marienbilder fortgesetzt. Jenes erste Bild daraus führt uns in eine reiche florentinische Wochenstube. Um das Bett stehen oder sitzen



Abb. 59. Verkündigung, von Andrea del Sarto. Florenz, Pal. Pitti.

graziöse Frauengestalten: zwei besuchende, darunter die eine mit den Zügen der Frau des Künstlers (Abb. 58), zwei Dienerinnen, die der Wöchnerin aufwarten, und zwei, die mit der Pflege des Kindes beschäftigt sind, alle von schönem, aber gleichmäßigem Gesichtstypus. Selbstverständlich stand Andrea bei dieser Szene das Vorbild Ghirlandajos (I, S. 269) vor der Seele. Aber der stolze und feierliche Aufzug dort ist hier umgesetzt in einen behaglicheren, anheimelnden Vorgang, und die steifere Anordnung dort ist in eine wechselvolle Gruppierung zufällig gestellter Personen übergegangen. Dazwischen

ergeht sich des Künstlers Vorliebe für zierliche, antikisierende Renaissancearchitektur in den Ausstattungsgegenständen: Kamin, Türumrahmung usw. Oben auf dem Betthimmel sitzen Putten, und ihnen zur Seite füllt den leeren Raum über dem Kamin ein größerer auf Wolken schwebender Engel. Was Ghirlandajo als Denkmal großen Stils gab, hat Andrea hier in die

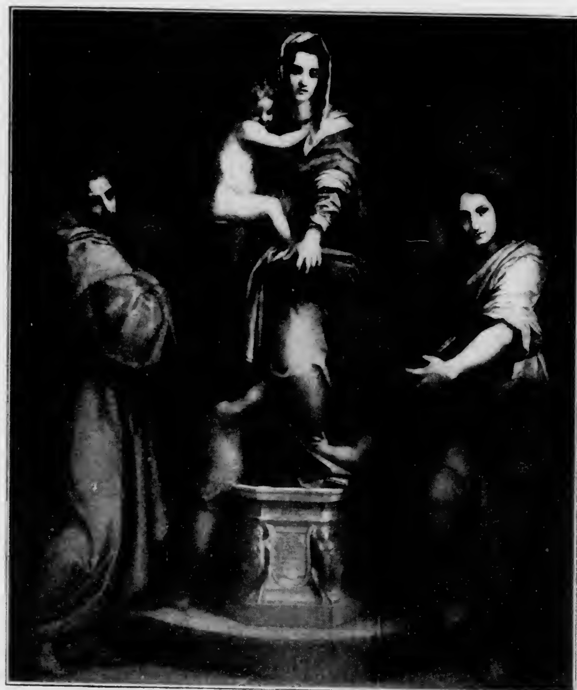


Abb. 60. Madonna delle Arpie, von Andrea del Sarto. Florenz, Uffizien.

malerische Auffassung der neuen Zeit übersetzt auf eine Weise, daß es in Italien nicht mehr übertroffen werden konnte. Im Norden waren noch andere, weniger vornehme, intimere Züge bei diesem Gegenstande möglich.

Man kann neben dieses Fresko ein nur wenig älteres Tafelbild ganz gleichen Stils und gleichen Geistes stellen, eine Verkündigung von 1511 (Abb. 59). Das Bild hat durch Restaurationen gelitten, ist aber dennoch als Ganzes herrlich. Auch hier berührt uns zunächst ein Zug von einer etwas

kühlen, eleganten, klassischen Vornehmheit. Links am Bildrande steht Maria an einem Betpult, hoch aufgerichtet und umflossen von den breiten Falten ihres Mantels; den linken Fuß hat sie auf den Sockel eines niedrigen, zierlichen, antikisierenden Altars gesetzt, der in der Mitte des Bildes steht. Über diesen hinweg sieht man auf eine Architektur im Stil der entwickelten Hochrenaissance, von deren Altan David auf die badende Bathseba hinabsieht, — und weiterhin auf eine Landschaft mit römischen Ruinen. Dies Architekturbild trennt von der Maria den auf der rechten Seite des Bildes knieenden Gabriel mit dem Lilienstengel und zwei hinter ihm stehende Engel, alle drei von Andreas ganzem Liebreiz. Es gibt Bilder, auf denen der Vorgang viel intimer und zärtlicher ausgedrückt ist; Andrea hat ihn uns wirklich schön dargestellt. Den figürlichen Teil entlehnte er übrigens einer „Verkündigung“ seines Freundes Albertinelli von 1510 (Akademie), wo die Gruppe von der entgegengesetzten Seite genommen ist.



Abb. 61. Kopf aus Abb. 60.

Für sein bestes Tafelbild gilt die Madonna delle Arpie von 1517 (Uffizien), die so benannt ist von den Eckfiguren eines kleinen antikisierenden, altarartigen Sockels, auf dem die Madonna steht, großartig wie eine Statue Michelangelos, mit starken Gegensätzen in der Haltung der Gliedmaßen

ergeht sich des Künstlers Vorliebe für zierliche, antikisierende Renaissancearchitektur in den Ausstattungsgegenständen: Kamin, Türumrahmung usw. Oben auf dem Betthimmel sitzen Putten, und ihnen zur Seite füllt den leeren Raum über dem Kamin ein größerer auf Wolken schwebender Engel. Was Ghirlandajo als Denkmal großen Stils gab, hat Andrea hier in die

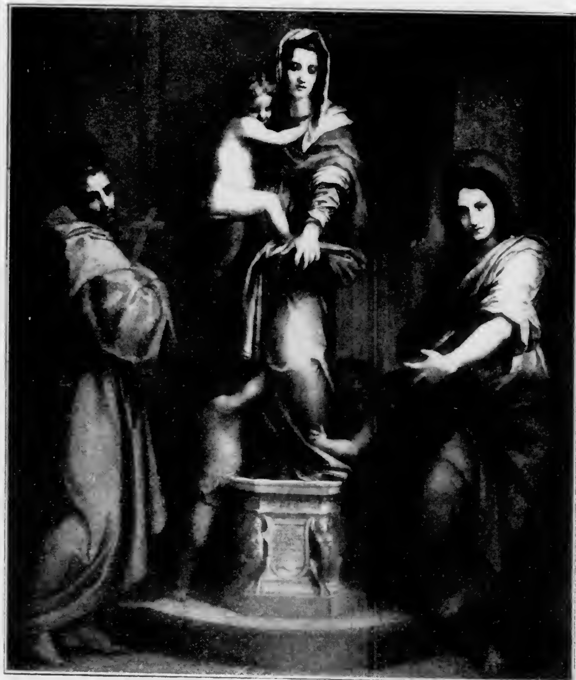


Abb. 60. Madonna delle Arpie, von Andrea del Sarto. Florenz, Uffizien.

malerische Auffassung der neuen Zeit übersetzt auf eine Weise, daß es in Italien nicht mehr übertroffen werden konnte. Im Norden waren noch andere, weniger vornehme, intimere Züge bei diesem Gegenstande möglich.

Man kann neben dieses Fresko ein nur wenig älteres Tafelbild ganz gleichen Stils und gleichen Geistes stellen, eine Verkündigung von 1511 (Abb. 59). Das Bild hat durch Restaurationen gelitten, ist aber dennoch als Ganzes herrlich. Auch hier berührt uns zunächst ein Zug von einer etwas

kühlen, eleganten, klassischen Vornehmheit. Links am Bildrande steht Maria an einem Betpult, hoch aufgerichtet und umflossen von den breiten Falten ihres Mantels; den linken Fuß hat sie auf den Sockel eines niedrigen, zierlichen, antikisierenden Altars gesetzt, der in der Mitte des Bildes steht. Über diesen hinweg sieht man auf eine Architektur im Stil der entwickelten Hochrenaissance, von deren Altan David auf die badende Bathseba hinabsieht, — und weiterhin auf eine Landschaft mit römischen Ruinen. Dies Architekturbild trennt von der Maria den auf der rechten Seite des Bildes knieenden Gabriel mit dem Lilienstengel und zwei hinter ihm stehende Engel, alle drei von Andreas ganzem Liebreiz. Es gibt Bilder, auf denen der Vorgang viel intimer und zärtlicher ausgedrückt ist; Andrea hat ihn uns wirklich schön dargestellt. Den figürlichen Teil entlehnte er übrigens einer „Verkündigung" seines Freundes Albertinelli von 1510 (Akademie), wo die Gruppe von der entgegengesetzten Seite genommen ist.



Abb. 61. Kopf aus Abb. 60.

Für sein bestes Tafelbild gilt die Madonna delle Arpie von 1517 (Uffizien), die so benannt ist von den Eckfiguren eines kleinen antikisierenden, altarartigen Sockels, auf dem die Madonna steht, großartig wie eine Statue Michelangelos, mit starken Gegensätzen in der Haltung der Gliedmaßen

(Abb. 60 u. 61). Zwei auf der Erde stehende Putten umfassen ihr Kleid. Ihr zur Seite stehen Franziskus und der Evangelist Johannes, kräftige und gehaltvolle Figuren. Zu dem Johannes benutzte er nach Vasari ein Modell seines Freundes Jacopo Sansovino, eine nicht angenommene Konkurrenzarbeit für Or San Michele. Zu solcher Energie der Formen, gepaart mit einer

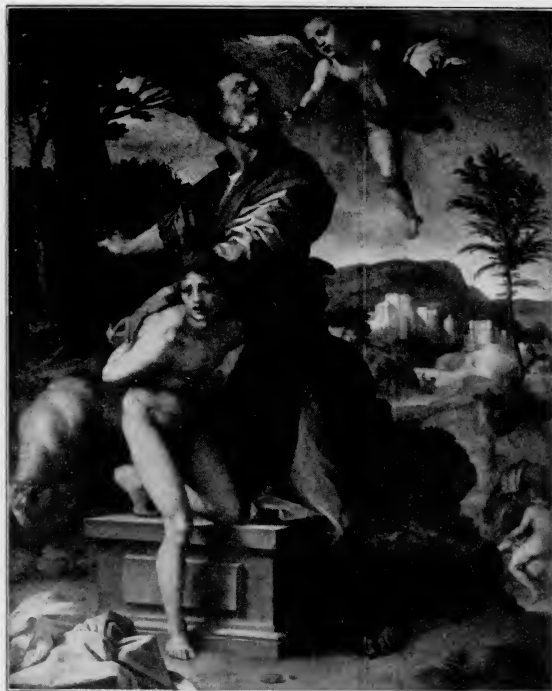


Abb. 62. Opfer Abrahams, von Andrea del Sarto. Dresden.

solchen Schönheit des Ausdruckes, ist allerdings Andrea nicht wieder gekommen. Der Fluß der Gewänder ist ihm ebenso gelungen wie die Gestalten an sich. Und die Farbe mit ihrer Leuchtkraft und ihrem verschwimmenden Duft hat er niemals besser gegeben. Er malte das Bild kurz ehe er nach Frankreich ging. Man kann nicht sagen, daß er von der Höhe, die er in der „Madonna mit den Harpyien" erreichte, schnell oder stark abgefallen wäre. Er hat

vielmehr bis zuletzt ganz vortreffliche Sachen gemacht, wie eine große „Madonna mit Heiligen" von 1528, eines seiner schönsten Bilder, wenn es gut erhalten wäre (Berlin; ehemals daselbst verdorben, neuerdings einigermaßen hergestellt), und das ebenfalls nicht gut erhaltene Opfer Abrahams von 1529 (Dresden; Abb. 62). Aber er wählte nicht immer Vorgänge, die für seine Be-



Abb. 63. Beweinung Christi, von Andrea del Sarto. Florenz, Pal. Pitti.

gabung günstig lagen. So zeigt das Dresdener Bild in sehr entschiedener Weise das Studium Michelangelos. Der auf dem korrekt gezeichneten Renaissancealtar mit einem Knie ruhende Isaak ist als Aktfigur vorzüglich, der Abraham in seinen Formen gewaltig, fast theatralisch bewegt, die Landschaft schön und reich. Trotzdem hat man die Empfindung, daß ein Existenzbild Andreas, auf dem das Weibliche nicht ganz gefehlt hätte, uns noch mehr erfreuen würde. — Schon zehn Jahre früher hatte er für Franz I. eine „Caritas" gemalt,

(Abb. 60 u. 61). Zwei auf der Erde stehende Putten umfassen ihr Kleid. Ihr zur Seite stehen Franziskus und der Evangelist Johannes, kräftige und gehaltvolle Figuren. Zu dem Johannes benutzte er nach Vasari ein Modell seines Freundes Jacopo Sansovino, eine nicht angenommene Konkurrenzarbeit für Or San Michele. Zu solcher Energie der Formen, gepaart mit einer



Abb. 62. Opfer Abrahams, von Andrea del Sarto. Dresden.

solchen Schönheit des Ausdruckes, ist allerdings Andrea nicht wieder gekommen. Der Fluß der Gewänder ist ihm ebenso gelungen wie die Gestalten an sich. Und die Farbe mit ihrer Leuchtkraft und ihrem verschwimmenden Duft hat er niemals besser gegeben. Er malte das Bild kurz ehe er nach Frankreich ging. Man kann nicht sagen, daß er von der Höhe, die er in der „Madonna mit den Harpyien“ erreichte, schnell oder stark abgefallen wäre. Er hat

vielmehr bis zuletzt ganz vortreffliche Sachen gemacht, wie eine große „Madonna mit Heiligen“ von 1528, eines seiner schönsten Bilder, wenn es gut erhalten wäre (Berlin; ehemals daselbst verdorben, neuerdings einigermaßen hergestellt), und das ebenfalls nicht gut erhaltene Opfer Abrahams von 1529 (Dresden; Abb. 62). Aber er wählte nicht immer Vorgänge, die für seine Be-



Abb. 63. Beweinung Christi, von Andrea del Sarto. Florenz, Pal. Pitti.

gabung günstig lagen. So zeigt das Dresdener Bild in sehr entschiedener Weise das Studium Michelangelos. Der auf dem korrekt gezeichneten Renaissancealtar mit einem Knie ruhende Isaak ist als Aktfigur vorzüglich, der Abraham in seinen Formen gewaltig, fast theatralisch bewegt, die Landschaft schön und reich. Trotzdem hat man die Empfindung, daß ein Existenzbild Andreas, auf dem das Weibliche nicht ganz gefehlt hätte, uns noch mehr erfreuen würde. — Schon zehn Jahre früher hatte er für Franz I. eine „Caritas“ gemalt,

1518 (Louvre), mit drei prachtvollen Kindern, vollendet in den Formen und fließend gruppiert, ebenfalls schon unter Michelangelos Einfluß, — aber es wird uns nicht warm dabei. Denselben Eindruck haben wir vor seiner Pietà von 1523 (Abb. 63 u. 64), einem Bilde mit sieben Figuren. Es ist anzunehmen, daß er die ganz ähnliche Komposition Peruginos von 1495 mit ihren zwölf Figuren bei den Nonnen von S. Chiara (I, S. 319) gesehen hat. Er hat sie formell vielleicht übertroffen. Aber die Stimmung der Trauer kommt uns bei Perugino doch aufrichtiger vor als bei Andrea, wo beinahe alles in den schönen Handbewegungen verloren geht. Und mit Fra Bartolommeo vollends kann er sich nicht messen. Dessen Pietà gegenüber erscheint die seine doch nur wie ein glattes, schönes Bild, nicht mehr.


Abb. 64. Rötelstudie, von Andrea del Sarto (zu Abb. 63). Louvre.

Andreas Kunst hat also in dem Geistigen ihre sehr bestimmten Grenzen, und es bleibt immer zuzusehen, ob uns dafür die Form und die Farbe entschädigen können. Wir versuchen das noch an seinen Fresken. Der zierliche Säulenhof dello Scalzo (einer Johannesbrüderschaft) enthält an seinen vier Wänden zwölf Bilder aus der Geschichte des Täufers, begonnen 1511 (zugleich also mit den Fresken der Annunziata) mit der „Taufe Christi" und 1526 mit der „Namengebung" abgeschlossen; den „Abschied" des Johannes und seine „Begegnung mit Christus" malte Francia Bigio, während Andrea in Frankreich war. Diese farblosen Helldunkelfresken, unterbrochen durch vier allegorische Figuren in Nischen, die als gemalte Plastik wirken sollen, geben uns den vollständigsten Begriff des Formstudiums, das Andrea zum freien Meister der Hochrenaissance gemacht hat. Von Bild zu Bild führt ihn seine Aufgabe immer nur durch rein künstlerische Probleme: Vereinfachung des Details und Gruppierung mit wenigen Gegenständen, Raumwirkung, Linien- und Lichtführung, bis die kühle Eleganz seines geläuterten „klassischen" Stils alle Naivität der Frührenaissance gründ-


Abb. 65. Madonna del Sacco, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

lich überwunden hat. Wenn wir unsere Weisen fragen, so ist das ein Fortschritt, und historisch, d. h. wie sich nun einmal die Renaissancekunst entwickelt hat, werden wir ihnen Recht geben müssen.

Wir möchten aber nicht mit diesem Eindruck von Andrea Abschied nehmen und betrachten darum noch zwei farbige Fresken. Die Madonna del Sacco von 1525 in der Annunziata: Joseph auf einem Sack lagernd im Profil und Maria in der ganzen Breite und Fülle einer matronalen, unter faltigen Kleidern sitzenden Erscheinung, herrlich in eine Türlünette hineinkomponiert (Abb. 65) — macht, als Formenspiel aufgefaßt, einen fast berauschenden Eindruck, ähnlich wie manche von den Einzelfiguren Michelangelos an der Decke der Sixtina oder wie Correggios Fresken. Auf Michelangelo führen uns auch die Formen hin, sodann die Bewegungen des Kindes, das rittlings vom Schoße der Mutter hinweg ins ungewisse greift. Alles ist vortrefflich gezeichnet und, wie man trotz der Zerstörung noch sieht, gemalt. Aber wenn wir nach geistigem Inhalt fragen, so gehen wir leer aus.

Bald nachher malte er das große Abendmahl im Refektorium von S. Salvi (Abb. 66), das sich dem von Lionardo „wenigstens von ferne nähern darf" (Jakob Burckhardt). Es ist gut gemalt, wie man aus den erhaltenen Teilen sehen kann. Das Spiel der Hände ist sehr lebendig und die Haltung der Personen überzeugend, ihre Stellung mannigfach verschieden. Die Köpfe sind nicht von tiefem geistigem Gehalt, aber sie sind individuell, porträtartig: es sollen Männer aus dem Volke sein. Dennoch hat in wenigstens drei Fällen derselbe Typus für eine zweite Person dienen müssen;

1518 (Louvre), mit drei prachtvollen Kindern, vollendet in den Formen und fließend gruppiert, ebenfalls schon unter Michelangelos Einfluß, — aber es wird uns nicht warm dabei. Denselben Eindruck haben wir vor seiner Pietà von 1523 (Abb. 63 u. 64), einem Bilde mit sieben Figuren. Es ist anzunehmen, daß er die ganz ähnliche Komposition Peruginos von 1495 mit ihren zwölf Figuren bei den Nonnen von S. Chiara (I, S. 319) gesehen hat. Er hat sie formell vielleicht übertroffen. Aber die Stimmung der Trauer kommt uns bei Perugino doch aufrichtiger vor als bei Andrea, wo beinahe alles in den schönen Handbewegungen verloren geht. Und mit Fra Bartolommeo vollends kann er sich nicht messen. Dessen Pietà gegenüber erscheint die seine doch nur wie ein glattes, schönes Bild, nicht mehr.


Abb. 64. Rötelstudie, von Andrea del Sarto (zu Abb. 63). Louvre.

Andreas Kunst hat also in dem Geistigen ihre sehr bestimmten Grenzen, und es bleibt immer zuzusehen, ob uns dafür die Form und die Farbe entschädigen können. Wir versuchen das noch an seinen Fresken. Der zierliche Säulenhof dello Scalzo (einer Johannesbrüderschaft) enthält an seinen vier Wänden zwölf Bilder aus der Geschichte des Täufers, begonnen 1511 (zugleich also mit den Fresken der Annunziata) mit der „Taufe Christi" und 1526 mit der „Namengebung" abgeschlossen; den „Abschied" des Johannes und seine „Begegnung mit Christus" malte Francia Bigio, während Andrea in Frankreich war. Diese farblosen Helldunkelfresken, unterbrochen durch vier allegorische Figuren in Nischen, die als gemalte Plastik wirken sollen, geben uns den vollständigsten Begriff des Formstudiums, das Andrea zum freien Meister der Hochrenaissance gemacht hat. Von Bild zu Bild führt ihn seine Aufgabe immer nur durch rein künstlerische Probleme: Vereinfachung des Details und Gruppierung mit wenigen Gegenständen, Raumwirkung, Linien- und Lichtführung, bis die kühle Eleganz seines geläuterten „klassischen" Stils alle Naivität der Frührenaissance gründ-


Abb. 65. Madonna del Sacco, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

lich überwunden hat. Wenn wir unsere Weisen fragen, so ist das ein Fortschritt, und historisch, d. h. wie sich nun einmal die Renaissancekunst entwickelt hat, werden wir ihnen Recht geben müssen.

Wir möchten aber nicht mit diesem Eindruck von Andrea Abschied nehmen und betrachten darum noch zwei farbige Fresken. Die Madonna del Sacco von 1525 in der Annunziata: Joseph auf einem Sack lagernd im Profil und Maria in der ganzen Breite und Fülle einer matronalen, unter faltigen Kleidern sitzenden Erscheinung, herrlich in eine Türlünette hineinkomponiert (Abb. 65) — macht, als Formenspiel aufgefaßt, einen fast berauschenden Eindruck, ähnlich wie manche von den Einzelfiguren Michelangelos an der Decke der Sixtina oder wie Correggios Fresken. Auf Michelangelo führen uns auch die Formen hin, sodann die Bewegungen des Kindes, das rittlings vom Schoße der Mutter hinweg ins ungewisse greift. Alles ist vortrefflich gezeichnet und, wie man trotz der Zerstörung noch sieht, gemalt. Aber wenn wir nach geistigem Inhalt fragen, so gehen wir leer aus.

Bald nachher malte er das große Abendmahl im Refektorium von S. Salvi (Abb. 66), das sich dem von Lionardo „wenigstens von ferne nähern darf" (Jakob Burckhardt). Es ist gut gemalt, wie man aus den erhaltenen Teilen sehen kann. Das Spiel der Hände ist sehr lebendig und die Haltung der Personen überzeugend, ihre Stellung mannigfach verschieden. Die Köpfe sind nicht von tiefem geistigem Gehalt, aber sie sind individuell, porträtartig: es sollen Männer aus dem Volke sein. Dennoch hat in wenigstens drei Fällen derselbe Typus für eine zweite Person dienen müssen;

nicht einmal Christus hat den seinen für sich allein. Doch wir kennen ja diese Schwäche Andreas. Der allgemeinen, überzeugenden Wirkung hat sie diesmal nicht geschadet. Dies Abendmahl bleibt immer ein glaublicher Vorgang, der unsere Teilnahme hat. Und gehen wir weiter in das Einzelne und zu den äußeren Mitteln, die diesen Eindruck hervorrufen, so entdecken wir immer neue Schönheiten. Solche liegen hier in dem Kostüm beinahe versteckt. Andrea komponiert nämlich in einer Zeit, wo auf religiösen Bildern für die Männer namentlich unter Raffaels Einfluß das an die Antike angeschlossene „römische Kostüm" immer mehr überhand genommen hat, während bei den Florentinern eher noch Reste der Zeittracht bleiben. Andrea nun hat neben dem faltenreichen antiken Mantel sehr mannigartig die Kleidung des damaligen Lebens mit benützt. Dadurch erreicht er nicht nur schöne malerische Wirkungen, sondern auch für seine Zeitgenossen das Realistische überhaupt, was in unserer Zeit auf demselben Wege wieder erstrebt wird (Gebhardts Abendmahl). Nach den Scalzofresken wirkt so etwas wie eine Erholung.



Abb. 66. Das Abendmahl, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Salvi.

2. Michelangelo und Raffael bis zu ihrem Übergang nach Rom.

Bramante. Andrea Sansovino.



Abb. 67. Michelangelo. Nach dem wahrscheinlich von Marcello Venusti gemalten Bildnis. Rom, Konservatorenpalast.

Daß Rom der Mittelpunkt einer neuen Kunst, der Hochrenaissance, wurde, geschah zunächst durch äußere, politische Umstände. Mailand hatte nach der Vertreibung Lodovico Sforzas (1499) an Bedeutung für die italienische Kunst verloren. Bramante ging von da nach Rom (1500), und wenn auch Lionardo gelegentlich wieder nach Mailand zurückkehrte, so konnte doch die dortige lokale Schule, zumal in den Kriegswirren der nächsten Jahrzehnte, keine hervorragende Stellung mehr einnehmen. Ebensowenig kehrten in Florenz die Sicherheit und die Muße der glücklichen Zeit Lorenzo Medicis wieder. Kriege und innere Störungen hielten die Kräfte in Atem, bis man in dem Gonfalonier Piero Soderini ein Oberhaupt auf Lebenszeit einsetzte (1502). Damals meißelte der junge Michelangelo an seinem David, er und Lionardo zeichneten dann ihre berühmten Kartons (S. 24), und bald kam auch Raffael und malte die Madonnen seiner Frühzeit. So sah Florenz

nicht einmal Christus hat den seinen für sich allein. Doch wir kennen ja diese Schwäche Andreas. Der allgemeinen, überzeugenden Wirkung hat sie diesmal nicht geschadet. Dies Abendmahl bleibt immer ein glaublicher Vorgang, der unsere Teilnahme hat. Und gehen wir weiter in das Einzelne und zu den äußeren Mitteln, die diesen Eindruck hervorrufen, so entdecken wir immer neue Schönheiten. Solche liegen hier in dem Kostüm beinahe versteckt. Andrea komponiert nämlich in einer Zeit, wo auf religiösen Bildern für die Männer namentlich unter Raffaels Einfluß das an die Antike angeschlossene „römische Kostüm" immer mehr überhand genommen hat, während bei den Florentinern eher noch Reste der Zeittracht bleiben. Andrea nun hat neben dem faltenreichen antiken Mantel sehr mannigartig die Kleidung des damaligen Lebens mit benützt. Dadurch erreicht er nicht nur schöne malerische Wirkungen, sondern auch für seine Zeitgenossen das Realistische überhaupt, was in unserer Zeit auf demselben Wege wieder erstrebt wird (Gebhardts Abendmahl). Nach den Scalzofresken wirkt so etwas wie eine Erholung.



Abb. 66. Das Abendmahl, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Salvi.

2. Michelangelo und Raffael bis zu ihrem Übergang nach Rom.

Bramante. Andrea Sansovino.



Abb. 67. Michelangelo. Nach dem wahrscheinlich von Marcello Venusti gemalten Bildnis. Rom, Konservatorenpalast.

Daß Rom der Mittelpunkt einer neuen Kunst, der Hochrenaissance, wurde, geschah zunächst durch äußere, politische Umstände. Mailand hatte nach der Vertreibung Lodovico Sforzas (1499) an Bedeutung für die italienische Kunst verloren. Bramante ging von da nach Rom (1500), und wenn auch Lionardo gelegentlich wieder nach Mailand zurückkehrte, so konnte doch die dortige lokale Schule, zumal in den Kriegswirren der nächsten Jahrzehnte, keine hervorragende Stellung mehr einnehmen. Ebensowenig kehrten in Florenz die Sicherheit und die Muße der glücklichen Zeit Lorenzo Medicis wieder. Kriege und innere Störungen hielten die Kräfte in Atem, bis man in dem Gonfalonier Piero Soderini ein Oberhaupt auf Lebenszeit einsetzte (1502). Damals meißelte der junge Michelangelo an seinem David, er und Lionardo zeichneten dann ihre berühmten Kartons (S. 24), und bald kam auch Raffael und malte die Madonnen seiner Frühzeit. So sah Florenz

noch die Anfänge der Hochrenaissance, und Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto blieben dauernd hier. Aber den übrigen bot das Leben daselbst keine bleibende Stätte. Michelangelo ging 1505 nach Rom, 1508 folgte ihm Raffael. Viele andere waren längst vorangegangen. Rom aber, das aus diesem Wechsel der Verhältnisse den Vorteil zog, hatte sich mittlerweile durch die energische Politik seiner letzten Päpste aus der Stellung eines geistlichen oder auch geistigen Mittelpunktes zu einem starken weltlichen Staate mit ganz konkreten politischen Zielen ausgestaltet, und gegen die Aufgaben, mit denen nun Julius II. die Künstler an sich zog, konnte keine andere Stadt, außer vielleicht Venedig, aufkommen. Vor dem Ablauf des ersten Jahrzehnts war die Hochrenaissance eine in Rom festgegründete, vollendete Tatsache. Die Künstler waren sämtlich fremde Leute, und die neue Kunst war nun von ihrem Heimatboden losgelöst. Daß sie doch noch nicht zu einer bloß höfischen Kunst wurde, wie man wohl die Kunst unter Leo X. genannt hat, dafür sorgten zwei Umstände. Julius II. wußte die künstlerischen Aufgaben mit einem großen geschichtlichen Inhalt zu erfüllen: die erste Stadt der Welt sollte einen ihrer würdigen Schmuck erhalten, und die Macht der neuen, weltlichen Papstherrschaft einen künstlerischen Ausdruck bekommen. Die Kraft aber, welche die Kunstschulen in Florenz und in anderen Städten aus den Wurzeln ihres besonderen nationalen Lebens gezogen hatten, die Tradition, die in Rom fehlte, wurde ersetzt durch das große Weltbild der antiken Vergangenheit, durch den alles überragenden Hintergrund der römischen Baudenkmäler und Kunstwerke.

So gewinnt die Hochrenaissance zu der Antike ein anderes Verhältnis, als es die Frührenaissance gehabt hat. Am deutlichsten zeigt sich das in der Architektur und in der Plastik. Die Architektur nimmt wichtige Bestandteile der Antike, wie die Säulenordnungen, in ihren Dienst, sie strebt unter Vereinfachung des dekorativen Details reinere, der Antike entsprechende Formen an und sucht nach ihrem Muster ähnlich große Verhältnisse auszudrücken (Bramante). Die neue Plastik hält sich nicht mehr direkt und im einzelnen scharf an das Vorbild der Natur wie zur Zeit der Frührenaissance. Sie sucht nach dem Vorgang der Antike größere und allgemeingültige Formen. Sie will eine eigene, neue, nach dem Ideal konstruierte Erscheinung neben der einzelnen, zufälligen geben, eine ideale, mögliche Welt neben der bestehenden, wirklichen. Das Detail in den Stoffen und das Porträtartige wird eingeschränkt, die allgemeinen Züge werden verstärkt, die Bewegung des Körpers und der Ausdruck der Seele wird gesteigert, sogar

der äußere Maßstab vergrößert. Während die Frührenaissance die menschliche Figur meist etwas unter Lebensgröße bildet, geht die Hochrenaissance gewöhnlich darüber hinaus, oft sogar sehr bedeutend. Es verschwindet das Charakteristische, aber auch das Gefällige und besonders das Landschaftliche, was die einzelnen Schulen unterscheidet. Man will Großartigkeit und strebt nach einer der Antike gleichwertigen Erscheinung, wozu man sich allgemeine Regeln aus den alten Kunstwerken holt. Die Skulptur wird imposanter und löst sich von der Architektur; aber sie wird auch einseitiger, und nachdem ein so gewaltiger Geist wie Michelangelo während eines langen Lebens in jeder Hinsicht die Führung übernommen hatte, blieb für die Geringeren nicht viel Raum mehr, um eine Individualität zu zeigen, und so geht allmählich die Hochrenaissance in Barock oder Klassizismus über.

Die Malerei der Hochrenaissance hatte keine direkten Vorbilder an der Antike, und für die eine Hauptseite, auf der doch der Stil des einzelnen Künstlers mit beruht, für das Malerische, konnte ihr das Altertum garnichts geben. Etwas anders war es wenigstens im Bereich der Formen und in der Wahl der Gegenstände. Hierin konnten sich sowohl einzelne Maler wie ganze Schulen voneinander unterscheiden. Am Ende der Renaissance haben wir nur noch zwei Malerschulen: die römische und die venezianische, neben denen die mailändische doch nicht mehr viel bedeutet. Der venezianischen hat Tizians langes Leben genützt. Die Venezianer leben in ihren Farben weiter, die Römer überliefern den Formvorrat. In der römischen Schule gehen alle landschaftlichen Besonderheiten auf in einem höheren Formenideal, dessen Führer Raffael ist. Sein Stil ist, was die Formen betrifft, gleichbedeutend mit dem Stil der Hochrenaissance überhaupt, vorausgesetzt, daß man die Einflüsse Lionardos und Michelangelos mit hinzunimmt. Einflüsse von solcher Stärke, daß man sagen möchte: Michelangelos dämonische Gewalt und Lionardos dolcezza hätten wohl auch ohne Raffael eine Hochrenaissance hervorbringen können, wogegen der umgekehrte Fall nicht zu denken wäre. Diese drei beherrschen aber auch ebenso mit ihren Gedanken das Jahrhundert der Hochrenaissance. In dem Reichtum ihrer Erfindung übertreffen sie alle Vorangegangenen, den einen Giotto vielleicht ausgenommen, der auf sein Jahrhundert einen etwa gleich großen Einfluß übte, wie sie auf die ihnen folgenden Geschlechter. Für die Gedankenwelt der Frührenaissance war Florenz bestimmend. Die Größe der Schule beruhte darauf, daß viele Künstler fast gleichen Ranges zum teil an denselben Aufgaben das Wesentliche der künstlerischen Erscheinung auf eine gewisse Höhe brachten. Wie

überragt sie doch alle mit der Fülle seiner neuen Gedanken und seiner Erfindung der eine Lionardo, sowenig er auch selbst ausgestaltet hat! Raffael und Michelangelo war es hingegen beschieden, große Werke auszuführen, dem einen in wunderbarer Menge und bis zur Vollendung, dem andern wenigstens soweit, daß auch in den nicht ganz vollendeten seine mächtigen Gedanken ans Licht treten und weiter wirken konnten. Alle anderen Künstler ihrer Zeit standen in der Erfindung hinter ihnen zurück, und sie mußten alle mit ihrer Arbeit Stellung zu ihnen nehmen, abgesehen von zweien, die daneben ihr besonderes Reich für sich behaupteten: Tizian und Correggio. Diese einzige Herrschermacht Michelangelos und Raffaels beruht natürlich zuerst auf der Größe ihres Geistes. Sie wären aber nach menschlichem Ermessen nicht auf diese Höhe gekommen, hätten sie nicht ihren Thron in der ewigen Stadt aufschlagen können. Darum ist es für die Kunst ein weltgeschichtliches Ereignis, daß Julius II. Michelangelo und Raffael nach Rom berief.

Ehe wir uns diesem Ereignis zuwenden, müssen wir weiter zurückgehen und die Anfänge Michelangelos in Florenz und Raffaels in Urbino betrachten.



Abb. 68. Selbstbildnis Raffaels. Florenz, Uffizien.

Michelangelo Buonarroti (1475—1564*) sah sich zeitlebens als einen Florentiner an. Ein lebhaftes Heimatgefühl und ein starker Familiensinn erhielten sich in ihm bis ans Ende. Über die sehr bescheidenen Verhältnisse seines väterlichen Hauses erhob er sich gern in Gedanken an das größere Ansehen seiner Vorfahren und in dem Vorsatze, durch die Taten seines Lebens den alten Ruhm zu erneuern. Er war von einem großen

*) Am 17. Februar starb er in Rom. Hier rechnete man 1564, weil man das Jahr mit dem Januar anfing; in Florenz 1563.

persönlichen Selbstgefühl. Die politischen Geschicke seiner Vaterstadt erfüllten seine Seele. Er fühlte sich als Republikaner und dachte sich wie Dante, den er liebte, als Träger einer politischen Rolle, während die anderen Künstler der Renaissance unbekümmert um Politik ihr Brot aßen, wo sie Arbeit fanden. Er war den Medici, den Gegnern der Freiheit, von früher her durch das Gefühl persönlicher Dankbarkeit verpflichtet. Er war nicht



Abb. 69. Madonna von Manchester, von Michelangelo. London.

nur an der mit ihrer Sammlung verbundenen Kunstschule im Garten bei S. Marco erzogen worden, sondern Lorenzo der Prächtige hatte ihn sogar an seinen Tisch genommen, und noch unter Piero durfte er in ihrem Palaste verkehren. Dann mußte er die Arbeit für ihr Familiendenkmal auf sich nehmen und unter vielen Hemmnissen weiter führen, teils um Leo X., von dem er abhing, zu befriedigen, teils um die Medici in Florenz nicht gegen seine dort lebenden Verwandten zu verstimmen. Diese Rücksichten legten

überragt sie doch alle mit der Fülle seiner neuen Gedanken und seiner Erfindung der eine Lionardo, sowenig er auch selbst ausgestaltet hat! Raffael und Michelangelo war es hingegen beschieden, große Werke auszuführen, dem einen in wunderbarer Menge und bis zur Vollendung, dem andern wenigstens soweit, daß auch in den nicht ganz vollendeten seine mächtigen Gedanken ans Licht treten und weiter wirken konnten. Alle anderen Künstler ihrer Zeit standen in der Erfindung hinter ihnen zurück, und sie mußten alle mit ihrer Arbeit Stellung zu ihnen nehmen, abgesehen von zweien, die daneben ihr besonderes Reich für sich behaupteten: Tizian und Correggio. Diese einzige Herrschermacht Michelangelos und Raffaels beruht natürlich zuerst auf der Größe ihres Geistes. Sie wären aber nach menschlichem Ermessen nicht auf diese Höhe gekommen, hätten sie nicht ihren Thron in der ewigen Stadt aufschlagen können. Darum ist es für die Kunst ein weltgeschichtliches Ereignis, daß Julius II. Michelangelo und Raffael nach Rom berief.

Ehe wir uns diesem Ereignis zuwenden, müssen wir weiter zurückgehen und die Anfänge Michelangelos in Florenz und Raffaels in Urbino betrachten.



Abb. 68. Selbstbildnis Raffaels. Florenz, Uffizien.

Michelangelo Buonarroti (1475—1564*) sah sich zeitlebens als einen Florentiner an. Ein lebhaftes Heimatgefühl und ein starker Familiensinn erhielten sich in ihm bis ans Ende. Über die sehr bescheidenen Verhältnisse seines väterlichen Hauses erhob er sich gern in Gedanken an das größere Ansehen seiner Vorfahren und in dem Vorsatze, durch die Taten seines Lebens den alten Ruhm zu erneuern. Er war von einem großen

*) Am 17. Februar starb er in Rom. Hier rechnete man 1564, weil man das Jahr mit dem Januar anfing; in Florenz 1563.

persönlichen Selbstgefühl. Die politischen Geschicke seiner Vaterstadt erfüllten seine Seele. Er fühlte sich als Republikaner und dachte sich wie Dante, den er liebte, als Träger einer politischen Rolle, während die anderen Künstler der Renaissance unbekümmert um Politik ihr Brot aßen, wo sie Arbeit fanden. Er war den Medici, den Gegnern der Freiheit, von früher her durch das Gefühl persönlicher Dankbarkeit verpflichtet. Er war nicht



Abb. 69. Madonna von Manchester, von Michelangelo. London.

nur an der mit ihrer Sammlung verbundenen Kunstschule im Garten bei S. Marco erzogen worden, sondern Lorenzo der Prächtige hatte ihn sogar an seinen Tisch genommen, und noch unter Piero durfte er in ihrem Palaste verkehren. Dann mußte er die Arbeit für ihr Familiendenkmal auf sich nehmen und unter vielen Hemmnissen weiter führen, teils um Leo X., von dem er abhing, zu befriedigen, teils um die Medici in Florenz nicht gegen seine dort lebenden Verwandten zu verstimmen. Diese Rücksichten legten

ihm auch Zwang auf in der Äußerung seiner politischen Meinungen, und sein praktisches Verhalten, z. B. gegen Verbannte, die seine Freunde waren, mußte er darnach einrichten. Das alles und ein ruheloses und heftiges Temperament brachte seinem Leben schwere Bedrängnisse. Er war nicht heiter, wie wir uns Raffael denken (denn von dessen innerem Leben wissen wir nicht viel), noch glücklich, wie der in aller schweren Gedankenarbeit doch



Abb. 70. Heilige Familie, von Michelangelo. Florenz, Uffizien.

harmonisch gestimmte Lionardo. Seine zahlreichen Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Gedichte zeigen uns ein Gemüt, das in ewigen Gegensätzen und Kämpfen niemals Frieden und Ruhe fand. Sein ganzes Leben war Denken und Arbeiten.

Wir nennen diese erste Periode seines Lebens zwar die florentinische. Aber sie läuft keineswegs bloß in Florenz ab. Er entflieht plötzlich nach Bologna, wo er eine Weile arbeitet. Sogar in Rom hat er sich schon längere Zeit aufgehalten (1496—1500); dann ist er wieder in Siena und

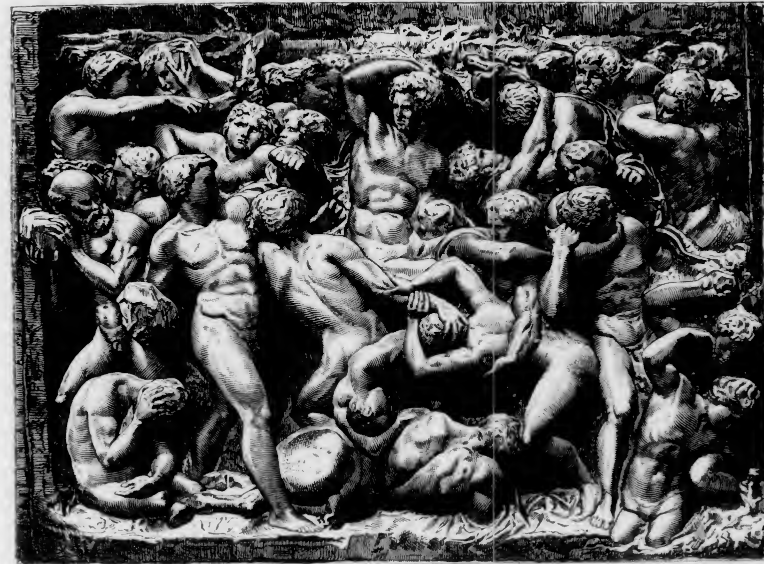


Abb. 71. Kentaurenkampf, von Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti.

dazwischen immer in Florenz. Es zeigt sich auch jetzt schon der Zug seines späteren Lebens, daß er mehr in Angriff nimmt, als er bewältigen kann, und daß überall, wo er gearbeitet hat, halbfertige Sachen liegen bleiben. Von den drei Künsten stand seinem Herzen die Skulptur am nächsten, und er hat sie in diesen ersten dreißig Jahren seines Lebens fast ausschließlich getrieben. Auch die beiden Gemälde, welche in diese Zeit fallen, zeigen durchaus die Art des Bildhauers: bedeutende Haltung der Einzelfigur, kräftige Formen und plastische Modellierung, — dagegen nichts spezifisch malerisches, kein Verschwimmen der Töne, nicht einmal Ölfarbe, sondern nur Tempera. Die Madonna von Manchester (London; Abb. 69) mit ihren vier erwachsenen, muskulösen Engeln (zwei sind nur erst angelegt, das übrige Bild ist überhaupt bloß untermalt) und den zwei derben, neben ihr am Boden stehenden Knaben, hat viel von Donatello an sich, dessen Schüler Bertoldo den jungen Michelangelo im Medizeergarten unterrichtete; einzelne Köpfe erinnern auch an die Robbia. Das ganze macht im Stil den Eindruck einer Studie nach einer Skulptur der Frührenaissance. Aber die Indivi=

ihm auch Zwang auf in der Äußerung seiner politischen Meinungen, und sein praktisches Verhalten, z. B. gegen Verbannte, die seine Freunde waren, mußte er darnach einrichten. Das alles und ein ruheloses und heftiges Temperament brachte seinem Leben schwere Bedrängnisse. Er war nicht heiter, wie wir uns Raffael denken (denn von dessen innerem Leben wissen wir nicht viel), noch glücklich, wie der in aller schweren Gedankenarbeit doch



Abb. 70. Heilige Familie, von Michelangelo. Florenz, Uffizien.

harmonisch gestimmte Lionardo. Seine zahlreichen Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Gedichte zeigen uns ein Gemüt, das in ewigen Gegensätzen und Kämpfen niemals Frieden und Ruhe fand. Sein ganzes Leben war Denken und Arbeiten.

Wir nennen diese erste Periode seines Lebens zwar die florentinische. Aber sie läuft keineswegs bloß in Florenz ab. Er entflieht plötzlich nach Bologna, wo er eine Weile arbeitet. Sogar in Rom hat er sich schon längere Zeit aufgehalten (1496—1500); dann ist er wieder in Siena und

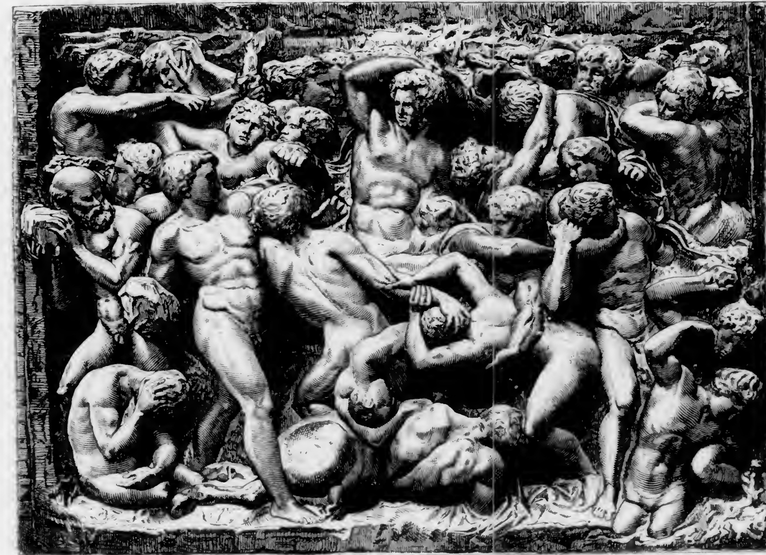


Abb. 71. Kentaurenkampf, von Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti.

dazwischen immer in Florenz. Es zeigt sich auch jetzt schon der Zug seines späteren Lebens, daß er mehr in Angriff nimmt, als er bewältigen kann, und daß überall, wo er gearbeitet hat, halbfertige Sachen liegen bleiben. Von den drei Künsten stand seinem Herzen die Skulptur am nächsten, und er hat sie in diesen ersten dreißig Jahren seines Lebens fast ausschließlich getrieben. Auch die beiden Gemälde, welche in diese Zeit fallen, zeigen durchaus die Art des Bildhauers: bedeutende Haltung der Einzelfigur, kräftige Formen und plastische Modellierung, — dagegen nichts spezifisch malerisches, kein Verschwimmen der Töne, nicht einmal Ölfarbe, sondern nur Tempera. Die Madonna von Manchester (London; Abb. 69) mit ihren vier erwachsenen, muskulösen Engeln (zwei sind nur erst angelegt, das übrige Bild ist überhaupt bloß untermalt) und den zwei derben, neben ihr am Boden stehenden Knaben, hat viel von Donatello an sich, dessen Schüler Bertoldo den jungen Michelangelo im Medizeergarten unterrichtete; einzelne Köpfe erinnern auch an die Robbia. Das ganze macht im Stil den Eindruck einer Studie nach einer Skulptur der Frührenaissance. Aber die Indivi=

dualität des Künstlers kündigt sich an in den zahlreichen einzelnen körperlichen und geistigen Bewegungen, die durch das Bild gehen und die man von keinem Künstler früherer Zeit mit solcher Verschwendung ausgestreut finden wird. — Während diese Skizze wohl noch vor dem ersten römischen Aufenthalte gearbeitet ist, gehört das Rundbild der Tribuna (Abb. 70) in den Anfang des neuen Jahrhunderts; kein Kirchenwerk, wie schon die Form zeigt. Mutter, Vater und Kind bilden eine kunstvolle Gruppe in Pyramidenform; dahinter wandelt der kleine Johannes für sich allein, und noch weiter im Hintergrunde zeigen fünf nackte Jünglinge in allerlei Stellungen ihre Schönheit und ihres Meisters Kunst. Man darf sagen: so hatte noch niemals jemand eine „heilige Familie" dargestellt. Der Inhalt des Gegenstandes ist dem Künstler gleichgültig geblieben; es war ihm nur darum zu tun, ein hervorragendes Studium edler, schöner Formen zu zeigen. Von dem besonderen Seelenausdruck Michelangelos bemerkt man hier noch nichts. Auch das gehört ja zu der Art der Plastik, namentlich der antiken.



Abb. 72. Bacchus, von Michelangelo. Florenz, Uffizien.

Sehen wir nun, wie es sich hierin mit seinen Skulpturen verhält.

Wir finden Michelangelo verhältnismäßig häufig mit antiken Gegenständen beschäftigt und werden annehmen, daß seine Besteller, wo sie nicht durch die Rücksicht auf den Ort der Aufstellung gebunden waren, seiner Neigung entgegen kamen und der Richtung, die er, wie uns Nachrichten und erhaltene Werke lehren, im Garten von S. Marco eingeschlagen hatte. Übrig geblieben sind aus dieser frühesten Zeit zwei Schülerarbeiten (Florenz, Casa Buonarroti): die Flachreliefskizze einer Madonna „an der Treppe", ganz

Frührenaissance und an Donatello erinnernd, und der Kentaurenkampf in starkem Hochrelief (Abb. 71). Hier ergeht er sich in der Darstellung nackter Körper, die dicht aneinander gedrängt in lebhaftester Bewegung und in vielfältigen Stellungen die leidenschaftliche Wärme seiner eigenen inneren Auffassung, aber auch die Einwirkung antiker Vorbilder erkennen lassen. Wir befinden uns hier etwa in der Temperatur der pergamenischen Gigantenreliefs und bewundern die bis in die äußersten Linien hinein klare Anordnung dieser Massen durch einen vielleicht Achtzehnjährigen. — Interessant ist sodann, aus seiner römischen Zeit, die Statue eines jungen Bacchus (Florenz, Bargello; Abb. 72), welcher trunken und unsicheren Schrittes einen Becher anstarrt und in diesem Motiv sowohl wie in den feisten, weichen Formen eine neue Erfindung zeigt. Michelangelo stellt neben die Antike, die er kennt, seine eigene Auffassung, und diese tritt in verschiedenen anderen Einzelstatuen immer deutlicher hervor. Ihm genügt nicht die bloß schöne Gestalt, sondern auf ein neues Motiv kommt es ihm an, damit es das von innen herausdringende Leben ans Licht bringe. An das deutliche Ziel führt uns schon sein David, den er im Auftrage der Domverwaltung aus einem alten verhauenen Marmorblock machte (bis 1504; Abb. 73). Als einen jungen Giganten hatte ihn das Programm der Auftraggeber bezeichnet, und so nannte ihn auch das Volk, zu dessen Lieblingen er immer gehörte, das Bild eines unbesiegbaren Recken. Die Rechte hält vielleicht einen Stein, die Linke berührt die auf der Schulter liegende Schleuder; das ist alles, was an den biblischen David erinnert. Auf den Beschauer wirkt die einfache körperliche



Abb. 73. David, von Michelangelo. Florenz, Akademie.

dualität des Künstlers kündigt sich an in den zahlreichen einzelnen körperlichen und geistigen Bewegungen, die durch das Bild gehen und die man von keinem Künstler früherer Zeit mit solcher Verschwendung ausgestreut finden wird. — Während diese Skizze wohl noch vor dem ersten römischen Aufenthalte gearbeitet ist, gehört das Rundbild der Tribuna (Abb. 70) in den Anfang des neuen Jahrhunderts; kein Kirchenwerk, wie schon die Form zeigt. Mutter, Vater und Kind bilden eine kunstvolle Gruppe in Pyramidenform; dahinter wandelt der kleine Johannes für sich allein, und noch weiter im Hintergrunde zeigen fünf nackte Jünglinge in allerlei Stellungen ihre Schönheit und ihres Meisters Kunst. Man darf sagen: so hatte noch niemals jemand eine „heilige Familie" dargestellt. Der Inhalt des Gegenstandes ist dem Künstler gleichgültig geblieben; es war ihm nur darum zu tun, ein hervorragendes Studium edler, schöner Formen zu zeigen. Von dem besonderen Seelenausdruck Michelangelos bemerkt man hier noch nichts. Auch das gehört ja zu der Art der Plastik, namentlich der antiken.



Abb. 72. Bacchus, von Michelangelo. Florenz, Uffizien.

Sehen wir nun, wie es sich hierin mit seinen *Skulpturen* verhält.

Wir finden Michelangelo verhältnismäßig häufig mit antiken Gegenständen beschäftigt und werden annehmen, daß seine Besteller, wo sie nicht durch die Rücksicht auf den Ort der Aufstellung gebunden waren, seiner Neigung entgegen kamen und der Richtung, die er, wie uns Nachrichten und erhaltene Werke lehren, im Garten von S. Marco eingeschlagen hatte. Übrig geblieben sind aus dieser frühesten Zeit zwei Schülerarbeiten (Florenz, Casa Buonarroti): die Flachreliefskizze einer Madonna „an der Treppe", ganz

Frührenaissance und an Donatello erinnernd, und der *Kentaurenkampf* in starkem Hochrelief (Abb. 71). Hier ergeht er sich in der Darstellung nackter Körper, die dicht aneinander gedrängt in lebhaftester Bewegung und in vielfältigen Stellungen die leidenschaftliche Wärme seiner eigenen inneren Auffassung, aber auch die Einwirkung antiker Vorbilder erkennen lassen. Wir befinden uns hier etwa in der Temperatur der pergamenischen Gigantenreliefs und bewundern die bis in die äußersten Linien hinein klare Anordnung dieser Massen durch einen vielleicht Achtzehnjährigen. — Interessant ist sodann, aus seiner römischen Zeit, die Statue eines *jungen Bacchus* (Florenz, Bargello; Abb. 72), welcher trunken und unsicheren Schrittes einen Becher anstarrt und in diesem Motiv sowohl wie in den feisten, weichen Formen eine neue Erfindung zeigt. Michelangelo stellt neben die Antike, die er kennt, seine eigene Auffassung, und diese tritt in verschiedenen anderen Einzelstatuen immer deutlicher hervor. Ihm genügt nicht die bloß schöne Gestalt, sondern auf ein neues Motiv kommt es ihm an, damit es das von innen herausdringende Leben ans Licht bringe. An das deutliche Ziel führt uns schon sein *David*, den er im Auftrage der Domverwaltung aus einem alten verhauenen Marmorblock machte (bis 1504; Abb. 73). Als einen jungen Giganten hatte ihn das Programm der Auftraggeber bezeichnet, und so nannte ihn auch das Volk, zu dessen Lieblingen er immer gehörte, das Bild eines unbesiegbaren Recken. Die Rechte hält vielleicht einen Stein, die Linke berührt die auf der Schulter liegende Schleuder; das ist alles, was an den biblischen David erinnert. Auf den Beschauer wirkt die einfache körperliche



Abb. 73. David, von Michelangelo. Florenz, Akademie.



Abb. 74. Pietà, von Michelangelo. Rom, S. Peter.

Erscheinung, sodann die bedeutende Stellung und der entschlossene, seitwärts gerichtete Blick, und dieser ist ein geistiges Moment von einer Tiefe, wie es kein Bildhauer vor ihm in einer Statue ausgedrückt hat. Der David schließt sich an kein Werk der früheren Zeit, an keine Anregung an

(höchstens könnte man an Donatellos Georg denken), er ist etwas ganz neues und gibt uns zum erstenmale Michelangelo so, wie er fortan weiter lebt. Nur ist der Körper noch nicht ausgewachsen, ungleich proportioniert wie das zugrunde gelegte Modell, die Beinstellung unschön. Solche Stellungen kommen in Handzeichnungen Lionardos (Neptun) und in Arbeiten vor, die sicher auf diesen zurückgehen. Der ganzen Erscheinung fehlt noch die Freiheit, der Stil der Hochrenaissance. Dieser David wurde Michelangelos populärstes Werk in Florenz und fand nach langen Beratungen (S. 24) seinen Platz vor dem Signorenpalaste, bis er 1873 in die Akademie gebracht worden ist.



Abb. 75. Madonna, von Michelangelo. Florenz, Bargello.

In der religiösen Plastik findet Michelangelo nach einigen Versuchen und mit mäßiger Lust angefangenen und wieder aufgegebenen Arbeiten ebenfalls bald die ihm zusagende Art der Gestaltung. Die Frührenaissance begann hierin mit erzählenden Reliefs und ging dann allmählich zu der Einzelstatue über, ohne das Relief ganz aufzugeben. Michelangelo hat Reliefs anfangs nur nebenher und später gar nicht mehr gemacht. Wie man ihm als Baumeister eine Abneigung gegen die dekorative Arabeske nachsagte, und er auch in der Tat nur mit architektonischen Formen arbeitete, so zog er in der Plastik die statuarische Form dem Relief vor, dessen umständliche, ausführliche Sprache ihm weniger zusagte. In einzelnen Freiskulpturen konnte er sich besser konzentrieren und für seine Gedanken einen unmittelbar zugreifenden Ausdruck finden. Allerdings kommt nun eine andere Stimmung zutage, als sie die Maler religiöser Bilder zu geben pflegen. Die Pietà, welche er für einen römischen Gönner ausführte (S. Peter; bis 1500; Abb. 74), die jugendliche Maria in



Abb. 74. Pietà, von Michelangelo. Rom, S. Peter.

Erscheinung, sodann die bedeutende Stellung und der entschlossene, seitwärts gerichtete Blick, und dieser ist ein geistiges Moment von einer Tiefe, wie es kein Bildhauer vor ihm in einer Statue ausgedrückt hat. Der David schließt sich an kein Werk der früheren Zeit, an keine Anregung an

(höchstens könnte man an Donatellos Georg denken), er ist etwas ganz neues und gibt uns zum erstenmale Michelangelo so, wie er fortan weiter lebt. Nur ist der Körper noch nicht ausgewachsen, ungleich proportioniert wie das zugrunde gelegte Modell, die Beinstellung unschön. Solche Stellungen kommen in Handzeichnungen Lionardos (Neptun) und in Arbeiten vor, die sicher auf diesen zurückgehen. Der ganzen Erscheinung fehlt noch die Freiheit, der Stil der Hochrenaissance. Dieser David wurde Michelangelos populärstes Werk in Florenz und fand nach langen Beratungen (S. 24) seinen Platz vor dem Signorenpalaste, bis er 1873 in die Akademie gebracht worden ist.



Abb. 75. Madonna, von Michelangelo. Florenz, Bargello.

In der religiösen Plastik findet Michelangelo nach einigen Versuchen und mit mäßiger Lust angefangenen und wieder aufgegebenen Arbeiten ebenfalls bald die ihm zusagende Art der Gestaltung. Die Frührenaissance begann hierin mit erzählenden Reliefs und ging dann allmählich zu der Einzelstatue über, ohne das Relief ganz aufzugeben. Michelangelo hat Reliefs anfangs nur nebenher und später gar nicht mehr gemacht. Wie man ihm als Baumeister eine Abneigung gegen die dekorative Arabeske nachsagte, und er auch in der Tat nur mit architektonischen Formen arbeitete, so zog er in der Plastik die statuarische Form dem Relief vor, dessen umständliche, ausführliche Sprache ihm weniger zusagte. In einzelnen Freiskulpturen konnte er sich besser konzentrieren und für seine Gedanken einen unmittelbar zugreifenden Ausdruck finden. Allerdings kommt nun eine andere Stimmung zutage, als sie die Maler religiöser Bilder zu geben pflegen. Die Pietà, welche er für einen römischen Gönner ausführte (S. Peter; bis 1500; Abb. 74), die jugendliche Maria in

reichem Gewande und Kopftuch auf den toten Christus in ihrem Schoße ruhig niederblickend, mutet uns mit ihren edlen Formen und dem gehaltenen Gefühlsausdruck an wie ein Werk der Antike. Die Gruppe ist ganz in sich geschlossen; nichts weist hinaus, um von dem Betrachtenden Teilnahme zu begehren. Die linke Hand Marias macht eine sprechende Gebärde, als ob sie die Größe des Schmerzes für sich erwägen wollte. Sonst keine Bewegung und keine Steigerung des Affekts, wie man sie bei Michelangelo erwarten möchte. Mit Recht meint man, daß er hier mit seinen 25 Jahren sein vollendetstes plastisches Kunstwerk geschaffen habe.

Wie unter den früheren Bildhauern Donatello und Luca della Robbia, so hat jetzt Michelangelo an dem florentinischen Ideal der Madonna geistig mit gearbeitet, neben Lionardo und Raffael. Die hierher gehörenden Arbeiten aus dem Anfang des Jahrhunderts sind teils unvollendet, wie zwei Rundreliefs mit den beinahe lebensgroßen Figuren der Maria und beider Knaben (Florenz, Bargello, Abb. 75; London, Akademie) und werden schon darum nicht so, wie sie es verdienen, geschätzt, teils entsprechen sie in ihrem Ausdrucke nicht den Vorstellungen, an die uns die Maler gewöhnt haben, wie die etwas unter Lebensgröße dargestellte Statuengruppe der Mutter mit dem Kinde allein (Brügge, Liebfrauenkirche; Abb. 76), die jedenfalls Michelangelos geistiges Eigentum ist, wenn er sie auch nicht mit eigner Hand ausgeführt haben sollte. Der Wert dieser Madonnen besteht nicht in der einzelnen Erscheinung jedes dieser Werke, sondern in der Erfindung, mit der es Michelangelo, wie wir an seinen beiden religiösen Gemälden sahen, jedesmal ungemein ernst nahm. Die Florentiner haben die Madonna aus der Kirche in das Leben gestellt. Michelangelo zeigt uns hier in diesen Arbeiten eine Neuerung, die wir für sein Eigentum halten müssen: der Knabe ist größer geworden und steht selbständig an dem Schoße seiner Mutter, auf dem er bisher als kleines Kind zu sitzen pflegte. Michelangelo hat aber auch das jedesmal verschieden gegeben und seine, neue Motive daraus gewonnen, z. B. für die Art der Stellung, des Anfassens, der Verbindung der Figuren untereinander. Dergleichen ergibt bei ihm gewöhnlich noch keine unmittelbare Wirkung auf das Gemüt, — das Londoner Relief ist als Erscheinung reizvoll und heiter, aber kaum ausgeführt, das Florentiner ernst und trübe und als Ganzes bedeutender — aber wir sollen es, wenn es gleich nachher bei Raffael zum Vorschein kommt, als geistige Erfindung Michelangelo mit anrechnen. Zu den Erfindern gehört hierin dann namentlich Lionardo. Daß er auf Raffael einen starken Einfluß ausgeübt hat, werden wir bei dessen

Madonnen sehen. Ob nicht auch bei Michelangelo von einer solchen Einwirkung die Rede sein kann?

Sie waren in ihrem Wesen sehr verschieden und persönlich einander abgeneigt, und ihre Kunst scheint sie noch weiter voneinander zu entfernen. Aber Einwirkungen sind doch, wenn man genauer zusieht, bei so naher Berührung unabweisbar, und Michelangelo war der Eindrucksfähigere, Lionardo der ältere und an Erfindung reichere. Welch ein unermeßlicher Reichtum liegt noch für uns in Lionardos Zeichnungen zutage! Die Zeitgenossen aber hatten noch mehr davon, und sie hatten vor allem den Mann selbst, auch wenn sie sich, wie Michelangelo, widerwillig zu ihm stellten. Seit 1504 arbeiteten beide miteinander im Wettbewerb an ihren Schlachtkartons (S. 24). Der „Karton“ als Vorstufe des Gemäldes gewinnt im 15. Jahrhundert an Bedeutung, seit



Abb. 76. Madonna von Brügge, von Michelangelo. Brügge, Liebfrauenkirche.

reichem Gewande und Kopftuch auf den toten Christus in ihrem Schoße ruhig niederblickend, mutet uns mit ihren edlen Formen und dem gehaltenen Gefühlsausdruck an wie ein Werk der Antike. Die Gruppe ist ganz in sich geschlossen; nichts weist hinaus, um von dem Betrachtenden Teilnahme zu begehren. Die linke Hand Marias macht eine sprechende Gebärde, als ob sie die Größe des Schmerzes für sich erwägen wollte. Sonst keine Bewegung und keine Steigerung des Affekts, wie man sie bei Michelangelo erwarten möchte. Mit Recht meint man, daß er hier mit seinen 25 Jahren sein vollendetstes plastisches Kunstwerk geschaffen habe.

Wie unter den früheren Bildhauern Donatello und Luca della Robbia, so hat jetzt Michelangelo an dem florentinischen Ideal der Madonna geistig mit gearbeitet, neben Lionardo und Raffael. Die hierher gehörenden Arbeiten aus dem Anfang des Jahrhunderts sind teils unvollendet, wie zwei Rundreliefs mit den beinahe lebensgroßen Figuren der Maria und beider Knaben (Florenz, Bargello, Abb. 75; London, Akademie) und werden schon darum nicht so, wie sie es verdienen, geschätzt, teils entsprechen sie in ihrem Ausdrucke nicht den Vorstellungen, an die uns die Maler gewöhnt haben, wie die etwas unter Lebensgröße dargestellte Statuengruppe der Mutter mit dem Kinde allein (Brügge, Liebfrauenkirche; Abb. 76), die jedenfalls Michelangelos geistiges Eigentum ist, wenn er sie auch nicht mit eigner Hand ausgeführt haben sollte. Der Wert dieser Madonnen besteht nicht in der einzelnen Erscheinung jedes dieser Werke, sondern in der Erfindung, mit der es Michelangelo, wie wir an seinen beiden religiösen Gemälden sahen, jedesmal ungemein ernst nahm. Die Florentiner haben die Madonna aus der Kirche in das Leben gestellt. Michelangelo zeigt uns hier in diesen Arbeiten eine Neuerung, die wir für sein Eigentum halten müssen: der Knabe ist größer geworden und steht selbständig an dem Schoße seiner Mutter, auf dem er bisher als kleines Kind zu sitzen pflegte. Michelangelo hat aber auch das jedesmal verschieden gegeben und seine, neue Motive daraus gewonnen, z. B. für die Art der Stellung, des Anfassens, der Verbindung der Figuren untereinander. Dergleichen ergibt bei ihm gewöhnlich noch keine unmittelbare Wirkung auf das Gemüt, — das Londoner Relief ist als Erscheinung reizvoll und heiter, aber kaum ausgeführt, das Florentiner ernst und trübe und als Ganzes bedeutender — aber wir sollen es, wenn es gleich nachher bei Raffael zum Vorschein kommt, als geistige Erfindung Michelangelo mit anrechnen. Zu den Erfindern gehört hierin dann namentlich Lionardo. Daß er auf Raffael einen starken Einfluß ausgeübt hat, werden wir bei dessen

Madonnen sehen. Ob nicht auch bei Michelangelo von einer solchen Einwirkung die Rede sein kann?

Sie waren in ihrem Wesen sehr verschieden und persönlich einander abgeneigt, und ihre Kunst scheint sie noch weiter voneinander zu entfernen. Aber Einwirkungen sind doch, wenn man genauer zusieht, bei so naher Berührung unabweisbar, und Michelangelo war der Eindrucksfähigere, Lionardo der ältere und an Erfindung reichere. Welch ein unermeßlicher Reichtum liegt noch für uns in Lionardos Zeichnungen zutage! Die Zeitgenossen aber hatten noch mehr davon, und sie hatten vor allem den Mann selbst, auch wenn sie sich, wie Michelangelo, widerwillig zu ihm stellten. Seit 1504 arbeiteten beide miteinander im Wettbewerb an ihren Schlachtkartons (S. 24). Der „Karton“ als Vorstufe des Gemäldes gewinnt im 15. Jahrhundert an Bedeutung, seit



Abb. 76. Madonna von Brügge, von Michelangelo. Brügge, Liebfrauenkirche.

die Ausführung der Bilder oft zum teil den Schülern überlassen wurde. Der Meister mußte in seiner Vorzeichnung um so mehr geben. Die Vorbereitung des Künstlers, sein Studium, seine Skizzen werden umständlicher. Bei Lionardo sind bekanntlich zahlreiche Werke nie über diese Stufe hinausgekommen. Je weniger er auszuführen hatte, desto mehr konnte er schaffen. Vermöge einer neuen Technik, mit Rötel, Kohle und Kreide, konnte er vieles in eine Zeichnung legen, was früher, so lange man bloß mit der Feder oder dem Stift zeichnete, erst die Farbe auf dem ausgeführten Bilde hätte ausdrücken können: Modellierung, Seelenausdruck, farbenähnliche Lichtwirkung, kurz alles bis auf die Farbe selbst. Diese malerische Art zu zeichnen hat wahrscheinlich Verrocchio erfunden; Lionardo und die jüngeren Florentiner, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, haben sie dann vervollkommnet und vielfach geübt. Ohne Frage lag in dieser Form der Skizze ein wichtiges Mittel zur Verfeinerung des geistigen Gehalts und zur Vermehrung von intimen Wirkungen in der Kunst. Und es kann nicht oft genug ausgesprochen werden, daß wir hierin noch häufiger, als wir es jetzt bestimmt nachweisen können, Lionardo als den geistigen Urheber der Methode anzusehen haben (S. 23). Wir haben bisher gesehen, daß bei Michelangelo der plastische Ausdruck des Körperlichen in Ruhe oder in Bewegung die Hauptsache ist, daß das Seelenleben und der Gemütszustand selten direkt, durch die Gesichter, ausgedrückt wird und fast nie als selbstverständliche, unbewußte Heiterkeit zum Vorschein kommt. Das ändert sich später nach einer bestimmten, für Michelangelo sehr bezeichnenden Richtung. Seine Menschen scheinen mühevoll gegen die Beschwerden ihres Daseins anzukämpfen und mit körperlicher Anstrengung Gemütsbewegungen niederhalten zu wollen, die die ernsten und trüben Gesichter bereits zu erfassen scheinen, manchmal auch wohl schon an die Oberfläche gekommen sind als Schrecken oder Zorn und nun sich zeigen in einer heftigen Bewegung des Körpers. Einer freundlichen Heiterkeit des Geistes begegnen wir niemals, höchstens treffen wir das Körperliche an und für sich, das heißt ohne jene Schwermut, aber dann auch ohne jeden tieferen geistigen Reflex. Das ist ungefähr Michelangelos „Stimmung", die natürlich auf seiner eigenen geistigen Disposition beruht und diesmal — was in der Kunstgeschichte nicht gewöhnlich ist — den „ganzen Menschen" wiedergibt. Sie wirkt aber mit bestimmten Mitteln: dem Gegensatz der Teile (contrapposto), einer Art von Erschütterung (terribile) und jenem trüben Gesichtsausdruck. Diesen letzten hat schon das runde Madonnenrelief des Bargello; von jenen ersten Eigenschaften hat etwas der

„David", der nebenbei an Lionardo erinnert (S. 109). Wir glauben, daß Michelangelo sich diese seine künstlerische Ausdrucksweise unter der Einwirkung seines großen Rivalen oder, wenn man lieber will, im Hinblick auf diesen geschaffen hat. Die Beseelung Lionardos hat er sich in seine michelangeleske

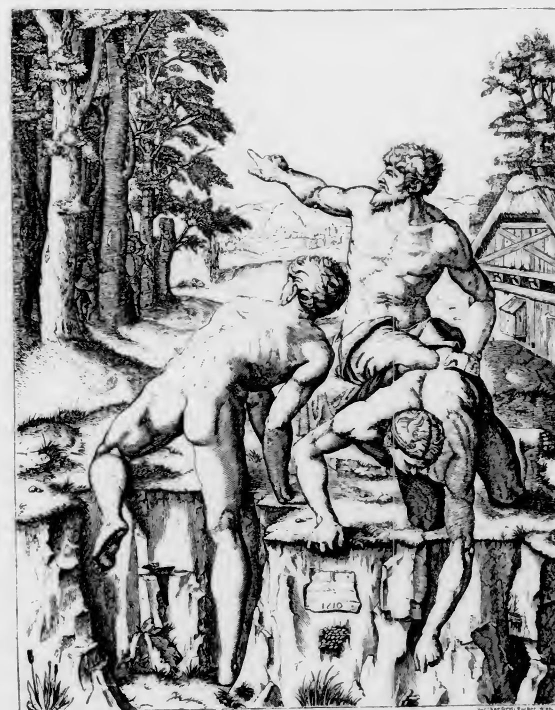


Abb. 77. Die Kletterer. Stich von Marcanton nach Michelangelos Karton.

Sprache übersetzt; das besondere Malerische Lionardos konnte es ihm ja nicht antun.

In dem letzten Werke seiner florentinischen Zeit, dem Karton für die Schlacht bei Cascina (S. 24), hat Michelangelo von diesen Eigenschaften seines Stils schwerlich etwas gezeigt. Er gab nur körperliche Auffassung, wie in dem Kentaurenrelief seiner Jugendzeit, aber nun in Form von Zeitgeschichte. Das längst vergangene Ereignis, ein feiner Streich aus dem

Kriege gegen Pisa 1364, sollte jetzt das Volk von Florenz zu Taten anregen. Als Michelangelo vom Papst Julius II. nach Rom gerufen wurde (1505), war der Karton fertig; zum Freskomalen kam es nicht mehr. Er war noch 1510 in dem Saale des Palazzo Vecchio aufgestellt, dann gelangte er in den Palazzo Medici, und bald war er verschwunden. Vasari, der den Gegenstand beschreibt, hat nur noch eine Kopie gesehen. Außer einer unbedeutenden Federzeichnung haben wir drei Kupferstiche Marc Antons (wovon der wichtigste, die Kletterer,*) mit der Zahl 1510 bezeichnet ist; Abb. 77) und einen seines Schülers Agostino Veneziano, aus denen wir die energische Behandlung des Körperlichen hinlänglich erkennen. Nackte, gerade dem Bade entstiegene, zum teil noch das steile Flußufer erkletternde Soldaten mit halbbekleideten zusammen werden durch einen Überfall der Feinde erschreckt. Alle suchen sich fertig zu machen; die Bewegung drängt nach der Seite des Gegners hin. Hier ist der Anfang gemacht mit der muskulösen Körperbildung, die von Michelangelo in die Kunst eingeführt wurde. Unter denen, die nach seinem Karton zeichneten, war auch der junge Raffael. Dessen Entwickelung haben wir jetzt bis in seine Heimatstadt Urbino zurück zu verfolgen.

Michelangelos Werken meint man es jedesmal anzusehen, daß sie unter großen äußeren Hemmnissen und mit innerer Anstrengung geschaffen worden sind. Die Bilder Raffaels aus der Zeit seiner Höhe scheinen dagegen mühelos im Sonnenglanze eines wolkenlosen Lebens entstanden zu sein. Erst aus den Handzeichnungen lernen wir, daß auch sie eine manchmal lange Vorgeschichte von Studium und Arbeit haben. Äußere Hindernisse hat Raffael in seinem Leben nicht zu überwinden gehabt, und von inneren Konflikten, mit denen Michelangelo zeitlebens zu kämpfen hatte, überliefert uns die Geschichte bei ihm nichts. Gleichwohl hat sich seine künstlerische Entwickelung unter sehr verschiedenen äußeren Einflüssen vollzogen, wir sind aber nicht imstande, diese deutlich gegeneinander abzugrenzen und nach bestimmten Jahren zu ordnen bis zu der Zeit, wo er als Zwanzigjähriger in den Kunstkreis von Florenz eintritt. Bis dahin sprechen wir von einer urbinatischen oder einer umbrischen oder peruginesken Periode, auf welche erst die florentinische folgte.

*) Den Hintergrund nahm der Italiener aus einem Kupferstich des vierzehnjährigen Lukas van Leyden, „Sergius und Mohammed" von 1508.

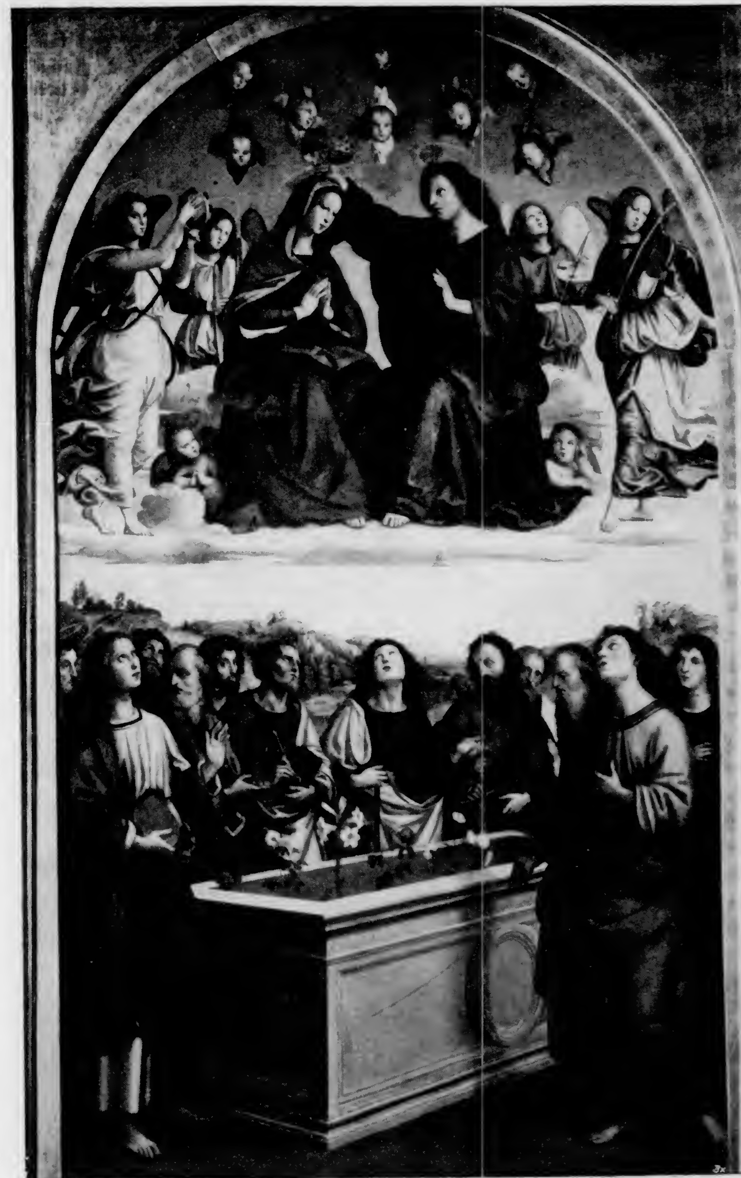


Abb. 78. Krönung Mariä, von Raffael. Rom, Vatikan.

Kriege gegen Pisa 1364, sollte jetzt das Volk von Florenz zu Taten anregen. Als Michelangelo vom Papst Julius II. nach Rom gerufen wurde (1505), war der Karton fertig; zum Freskomalen kam es nicht mehr. Er war noch 1510 in dem Saale des Palazzo Vecchio aufgestellt, dann gelangte er in den Palazzo Medici, und bald war er verschwunden. Vasari, der den Gegenstand beschreibt, hat nur noch eine Kopie gesehen. Außer einer unbedeutenden Federzeichnung haben wir drei Kupferstiche Marc Antons (wovon der wichtigste, die Kletterer,*) mit der Zahl 1510 bezeichnet ist; Abb. 77) und einen seines Schülers Agostino Veneziano, aus denen wir die energische Behandlung des Körperlichen hinlänglich erkennen. Nackte, gerade dem Bade entstiegene, zum teil noch das steile Flußufer erkletternde Soldaten mit halbbekleideten zusammen werden durch einen Überfall der Feinde erschreckt. Alle suchen sich fertig zu machen; die Bewegung drängt nach der Seite des Gegners hin. Hier ist der Anfang gemacht mit der muskulösen Körperbildung, die von Michelangelo in die Kunst eingeführt wurde. Unter denen, die nach seinem Karton zeichneten, war auch der junge Raffael. Dessen Entwickelung haben wir jetzt bis in seine Heimatstadt Urbino zurück zu verfolgen.

Michelangelos Werken meint man es jedesmal anzusehen, daß sie unter großen äußeren Hemmnissen und mit innerer Anstrengung geschaffen worden sind. Die Bilder Raffaels aus der Zeit seiner Höhe scheinen dagegen mühelos im Sonnenglanze eines wolkenlosen Lebens entstanden zu sein. Erst aus den Handzeichnungen lernen wir, daß auch sie eine manchmal lange Vorgeschichte von Studium und Arbeit haben. Äußere Hindernisse hat Raffael in seinem Leben nicht zu überwinden gehabt, und von inneren Konflikten, mit denen Michelangelo zeitlebens zu kämpfen hatte, überliefert uns die Geschichte bei ihm nichts. Gleichwohl hat sich seine künstlerische Entwickelung unter sehr verschiedenen äußeren Einflüssen vollzogen, wir sind aber nicht imstande, diese deutlich gegeneinander abzugrenzen und nach bestimmten Jahren zu ordnen bis zu der Zeit, wo er als Zwanzigjähriger in den Kunstkreis von Florenz eintritt. Bis dahin sprechen wir von einer urbinatischen oder einer umbrischen oder peruginesken Periode, auf welche erst die florentinische folgte.

*) Den Hintergrund nahm der Italiener aus einem Kupferstich des vierzehnjährigen Lukas van Leyden, „Sergius und Mohammed" von 1508.



Abb. 78. Krönung Mariä, von Raffael. Rom, Vatikan.

Raffaello Santi (1483—1520) wuchs in Urbino auf in der Nähe eines gebildeten und kunstliebenden Hofes und unter den Augen des jungen Herzogpaares (I, S. 333), in dessen Gunst bereits sein Vater stand, ein tüchtiger, aber wenig begabter Maler der umbrischen Richtung. Als Giovanni Santi starb, war Raffael elf Jahre alt. Viel konnte er also bei seinem Vater noch nicht gelernt haben. Nach Vasari wäre er nun gleich nach Perugia zu Pietro in die Lehre gegeben worden und, bis er nach Florenz kam (Ende 1504), darin geblieben. Aber Pietro hielt sich während der hier in Betracht kommenden Jahre (1495—99) nur vorübergehend in Perugia auf; er malte da und dort und ließ sich erst 1500 wieder für längere Zeit daselbst nieder, so daß es wohl erst von jetzt an zu einem dauernden Verhältnis zwischen ihm und dem jungen Raffael kommen konnte. Liegt die Sache so, dann müßte Raffael bis dahin in Urbino geblieben sein, also in rein umbrischen Kreisen (Perugino dagegen hatte ja schon lange mit den Florentinern Fühlung gewonnen), und wir hätten in Raffaels Leben eine mehr umbrische Periode (1494—1500) der peruginesken (seit 1500) vorangehen zu lassen. Wer hat nun in jener ersten Zeit sich Raffaels angenommen bis zu seinem siebzehnten Jahre? Pinturicchio kann es nicht gewesen sein, denn der malte am Ende des Jahrhunderts in Rom für den nachmaligen Papst Julius II. den Freskenschmuck in der Kapelle des Chors von S. Maria del Popolo. Später, seit 1502, hat er allerdings Raffael berührt; damals war Perugino wieder nach Florenz gegangen. Ein andrer wäre Francesco Francia (I, S. 393), dessen sich Raffael noch 1508 von Rom aus als eines einsichtsvollen Beraters bescheiden und freundlich erinnert. Francias Schüler in Bologna war Timoteo Viti oder della Vite (1467—1523), der gerade 1495 nach Urbino kam, sich dort niederließ und mit einem ehemaligen Gehilfen des Giovanni Santi zusammen arbeitete und schließlich daselbst gestorben ist. Er ist begabter als Raffaels Vater und zeigt in seinen Bildern ein besonderes Schönheitsgefühl. Wenn nun, weil Peruginos Einwirkung in allerfrühester Zeit nach den Urkunden unwahrscheinlich ist, dafür Timoteo Viti und demnächst Pinturicchio gesucht werden (Passavant und Morelli), so geht das, historisch angesehen, einstweilen wohl an. Aber den Augen Weniger wird sich das doch aus den Bildern und Zeichnungen so deutlich offenbaren, daß sie darnach die Grenzen zweier Perioden scharf ziehen möchten. Es genügt also festzuhalten, daß außer einer peruginesken Zeit, die in jedem Falle bestehen bleibt, nur daß wir ihren Anfangspunkt nicht mehr kennen, — noch andere Einflüsse für Raffael in Betracht kommen. Aber ihre



Abb. 79. Sposalizio, von Raffael. Mailand, Brera.

Spuren haben infolge von Kreuzungen an Deutlichkeit verloren, und über ihren persönlichen Ursprung sind wir nicht sicher unterrichtet.

Raffaello Santi (1483—1520) wuchs in Urbino auf in der Nähe eines gebildeten und kunstliebenden Hofes und unter den Augen des jungen Herzogpaares (I, S. 333), in dessen Gunst bereits sein Vater stand, ein tüchtiger, aber wenig begabter Maler der umbrischen Richtung. Als Giovanni Santi starb, war Raffael elf Jahre alt. Viel konnte er also bei seinem Vater noch nicht gelernt haben. Nach Vasari wäre er nun gleich nach Perugia zu Pietro in die Lehre gegeben worden und, bis er nach Florenz kam (Ende 1504), darin geblieben. Aber Pietro hielt sich während der hier in Betracht kommenden Jahre (1495—99) nur vorübergehend in Perugia auf; er malte da und dort und ließ sich erst 1500 wieder für längere Zeit daselbst nieder, so daß es wohl erst von jetzt an zu einem dauernden Verhältnis zwischen ihm und dem jungen Raffael kommen konnte. Liegt die Sache so, dann müßte Raffael bis dahin in Urbino geblieben sein, also in rein umbrischen Kreisen (Perugino dagegen hatte ja schon lange mit den Florentinern Fühlung gewonnen), und wir hätten in Raffaels Leben eine mehr umbrische Periode (1494—1500) der peruginesken (seit 1500) vorangehen zu lassen. Wer hat nun in jener ersten Zeit sich Raffaels angenommen bis zu seinem siebzehnten Jahre? Pinturicchio kann es nicht gewesen sein, denn der malte am Ende des Jahrhunderts in Rom für den nachmaligen Papst Julius II. den Freskenschmuck in der Kapelle des Chors von S. Maria del Popolo. Später, seit 1502, hat er allerdings Raffael berührt; damals war Perugino wieder nach Florenz gegangen. Ein andrer wäre Francesco Francia (I, S. 393), dessen sich Raffael noch 1508 von Rom aus als eines einsichtsvollen Beraters bescheiden und freundlich erinnert. Francias Schüler in Bologna war Timoteo Viti oder della Vite (1467—1523), der gerade 1495 nach Urbino kam, sich dort niederließ und mit einem ehemaligen Gehilfen des Giovanni Santi zusammen arbeitete und schließlich daselbst gestorben ist. Er ist begabter als Raffaels Vater und zeigt in seinen Bildern ein besonderes Schönheitsgefühl. Wenn nun, weil Peruginos Einwirkung in allerfrühester Zeit nach den Urkunden unwahrscheinlich ist, dafür Timoteo Viti und demnächst Pinturicchio gesucht werden (Passavant und Morelli), so geht das, historisch angesehen, einstweilen wohl an. Aber den Augen Weniger wird sich das doch aus den Bildern und Zeichnungen so deutlich offenbaren, daß sie darnach die Grenzen zweier Perioden scharf ziehen möchten. Es genügt also festzuhalten, daß außer einer peruginesken Zeit, die in jedem Falle bestehen bleibt, nur daß wir ihren Anfangspunkt nicht mehr kennen, — noch andere Einflüsse für Raffael in Betracht kommen. Aber ihre



Abb. 79. Sposalizio, von Raffael. Mailand, Brera.

Spuren haben infolge von Kreuzungen an Deutlichkeit verloren, und über ihren persönlichen Ursprung sind wir nicht sicher unterrichtet.

Von dieser perugineskeн Zeit gehen wir aus. Wir sehen Raffael zwischen 1500 und 1504 mit größern Kirchenbildern in Hochformat beschäftigt, ganz in der Art Peruginos; zum teil sind es dieselben Gegenstände, die dieser kurz vorher behandelt hat. Von diesen sind drei für Kirchen von Città di Castello gemalt worden, einer damals aufblühenden, etwa in der Mitte zwischen Perugia und Urbino gelegenen Stadt: die „Krönung des h. Nikolaus von Tolentino" (nur in Zeichnungen vorhanden), „Christus am Kreuze" mit vier Heiligen (London, Mond), die „Vermählung Mariä" (Brera). Sodann war eine Krönung Mariä (Vatikan; Abb. 78) für Perugia bestimmt. An diesen vier Bildern können wir den Schüler mit dem Lehrer messen, am bequemsten an dem Sposalizio von 1504 (Abb. 79), wenn das gleichartige Bild im Caën von Perugino ist (I, S. 320). Aber auch die anderen Bilder zeigen zahlreiche Vergleichspunkte, die sich aus den Handzeichnungen noch vermehren und in ihrer Bedeutung verstärken lassen. Im großen folgt Raffael dem Schema der Schule. Von da nimmt er die Gruppierung und im allgemeinen auch den Typus. Aber schon hierin macht er sich freier, wird natürlicher in Ausdruck und Bewegung und ist in allen Einzelheiten, wo er von seinem Lehrer abweicht, diesem überlegen. Man unterscheidet nicht nur in seiner Beobachtung die frischen Züge und den offnen Sinn der Jugend von der hergebrachten Schultradition, sondern man nimmt auch selbständige Anfänge eines ideal gerichteten Schönheitssinnes wahr, in denen man schon den späteren Raffael erkennt. Auf der „Krönung Mariä" sind namentlich die Apostel nicht nur lebendiger, sondern auch künstlerisch besser angeordnet als auf den entsprechenden Darstellungen Peruginos und Pinturicchios. Übrigens ergibt sich Raffaels persönlicher Anteil an dem kritisch nicht unangefochtenen Gemälde noch sicherer aus einer Silberstiftzeichnung (Abb. 80), deren musizierender Engel ähnlichen Figuren Peruginos doch sehr überlegen ist. Derartige Einzelheiten sind über das Ganze eines solchen Bildes verstreut und verschwinden für den oberflächlichen Blick hinter dem Eindruck einer Schulrichtung, in der sich der Meister und sein Lehrling äußerlich noch sehr ähnlich sind. Immerhin müßte auch, wer für die Unterschiede und das Feinere keinen Blick hat, diese Kirchenbilder Raffaels mit den korrekt gezeichneten Figuren und den andächtigen Gesichtern schon als ganz erstaunliche Leistungen eines Zwanzigjährigen gelten lassen! Welche Menge von Naturstudium und rein technischer Arbeit setzen sie voraus, welche wichtige Schulung bedeuten sie für Raffael, wenn sie auch uns, die wir vorwärts eilen und Fortschritte sehen wollen, die am wenigsten interessanten unter seinen Werken sind! — Gleich nach dem Sposalizio, als Raffael schon in Florenz war, versuchte er sich von dort aus noch einmal in dieser Art von Kirchenmalerei, aber in Fresko, an der Wand einer Kapelle in Perugia (S. Severo), wo sechs Heilige des Klosters dargestellt sind, auf Wolken sitzend und versunken in die Betrachtung der Dreieinigkeit (1505; I, S. 78). Hier weht ein anderer Geist. Christus in der Haltung des Weltrichters sitzt etwas erhöht in der Mitte, umgeben von zwei langbekleideten, erwachsenen Engeln (der obere Teil des Bildes ist zerstört). Hier ist alles florentinisch, der Faltenwurf und der Ausdruck der Köpfe, bis auf geringe umbrische Überbleibsel. Raffael benutzte als Vorbild ein Fresko Fra Bartolommeos (I, S. 77), und er hat sich ungemein schnell in den neuen Stil gefunden und sich so vollkommen in ihn eingelebt, wie weder Perugino noch Pinturicchio es vermochten. In dieser Aneignung bedeutender neuer Eindrücke, der wir von nun an immer häufiger bei ihm begegnen, liegt eine wichtige Seite seines Talents.



Abb. 80. Handzeichnung von Raffael zu Abb. 78. Lille, Nr. 66.

Aber sein Fortschreiten zeigt sich noch deutlicher als in diesen feierlichen Darstellungen großen Stils, in dem intimen Tafelbilde mit wenigen Figuren, worin er dem Liebhabergeschmack zu genügen hat und zugleich an kleineren Aufgaben den Gewinn der neuen Formgebung und Farbentechnik allmählich beherrschen lernt. Die Erscheinung seiner Kunst bleibt Jahre hindurch äußerlich bescheiden. Seine Handzeichnungen lassen das mühevolle Studium erkennen, unter dem er sich langsam seinen Zielen nähert. Er steht in seinen Jugendbildern lange nicht so sicher und frühreif da, wie z. B. Correggio oder Andrea del Sarto in dem gleichen Alter uns entgegentreten. Nur auf den manchmal sehr kleinen Tafelbildern finden wir

Von dieser peruginesken Zeit gehen wir aus. Wir sehen Raffael zwischen 1500 und 1504 mit größern Kirchenbildern in Hochformat beschäftigt, ganz in der Art Peruginos; zum teil sind es dieselben Gegenstände, die dieser kurz vorher behandelt hat. Von diesen sind drei für Kirchen von Città di Castello gemalt worden, einer damals aufblühenden, etwa in der Mitte zwischen Perugia und Urbino gelegenen Stadt: die „Krönung des h. Nikolaus von Tolentino" (nur in Zeichnungen vorhanden), „Christus am Kreuze" mit vier Heiligen (London, Mond), die „Vermählung Mariä" (Brera). Sodann war eine Krönung Mariä (Vatikan; Abb. 78) für Perugia bestimmt. An diesen vier Bildern können wir den Schüler mit dem Lehrer messen, am bequemsten an dem Sposalizio von 1504 (Abb. 79), wenn das gleichartige Bild im Caën von Perugino ist (I, S. 320). Aber auch die anderen Bilder zeigen zahlreiche Vergleichspunkte, die sich aus den Handzeichnungen noch vermehren und in ihrer Bedeutung verstärken lassen. Im großen folgt Raffael dem Schema der Schule. Von da nimmt er die Gruppierung und im allgemeinen auch den Typus. Aber schon hierin macht er sich freier, wird natürlicher in Ausdruck und Bewegung und ist in allen Einzelheiten, wo er von seinem Lehrer abweicht, diesem überlegen. Man unterscheidet nicht nur in seiner Beobachtung die frischen Züge und den offnen Sinn der Jugend von der hergebrachten Schultradition, sondern man nimmt auch selbständige Anfänge eines ideal gerichteten Schönheitssinnes wahr, in denen man schon den späteren Raffael erkennt. Auf der „Krönung Mariä" sind namentlich die Apostel nicht nur lebendiger, sondern auch künstlerisch besser angeordnet als auf den entsprechenden Darstellungen Peruginos und Pinturicchios. Übrigens ergibt sich Raffaels persönlicher Anteil an dem kritisch nicht unangefochtenen Gemälde noch sicherer aus einer Silberstiftzeichnung (Abb. 80), deren musizierender Engel ähnlichen Figuren Peruginos doch sehr überlegen ist. Derartige Einzelheiten sind über das Ganze eines solchen Bildes verstreut und verschwinden für den oberflächlichen Blick hinter dem Eindruck einer Schulrichtung, in der sich der Meister und sein Lehrling äußerlich noch sehr ähnlich sind. Immerhin müßte auch, wer für die Unterschiede und das Feinere keinen Blick hat, diese Kirchenbilder Raffaels mit den korrekt gezeichneten Figuren und den andächtigen Gesichtern schon als ganz erstaunliche Leistungen eines Zwanzigjährigen gelten lassen! Welche Menge von Naturstudium und rein technischer Arbeit setzen sie voraus, welche wichtige Schulung bedeuten sie für Raffael, wenn sie auch uns, die wir vorwärts eilen und Fortschritte sehen wollen, die am wenigsten inter-

essanten unter seinen Werken sind! — Gleich nach dem Sposalizio, als Raffael schon in Florenz war, versuchte er sich von dort aus noch einmal in dieser Art von Kirchenmalerei, aber in Fresko, an der Wand einer Kapelle in Perugia (S. Severo), wo sechs Heilige des Klosters dargestellt sind, auf Wolken sitzend und versunken in die Betrachtung der Dreieinigkeit (1505; I, S. 78). Hier weht ein anderer Geist. Christus in der Haltung des Weltrichters sitzt etwas erhöht in der Mitte, umgeben von zwei langbekleideten, erwachsenen Engeln (der obere Teil des Bildes ist zerstört). Hier ist alles florentinisch, der Faltenwurf und der Ausdruck der Köpfe, bis auf geringe umbrische Überbleibsel. Raffael benutzte als Vorbild ein Fresko Fra Bartolommeos (I, S. 77), und er hat sich ungemein schnell in den neuen Stil gefunden und sich so vollkommen in ihn eingelebt, wie weder Perugino noch Pinturicchio es vermochten. In dieser Aneignung bedeutender neuer Eindrücke, der wir von nun an immer häufiger bei ihm begegnen, liegt eine wichtige Seite seines Talents.



Abb. 80. Handzeichnung von Raffael zu Abb. 78. Lille, Br. 66.

Aber sein Fortschreiten zeigt sich noch deutlicher als in diesen feierlichen Darstellungen großen Stils, in dem intimen Tafelbilde mit wenigen Figuren, worin er dem Liebhabergeschmack zu genügen hat und zugleich an kleineren Aufgaben den Gewinn der neuen Formgebung und Farbentechnik allmählich beherrschen lernt. Die Erscheinung seiner Kunst bleibt Jahre hindurch äußerlich bescheiden. Seine Handzeichnungen lassen das mühevolle Studium erkennen, unter dem er sich langsam seinen Zielen nähert. Er steht in seinen Jugendbildern lange nicht so sicher und frühreif da, wie z. B. Correggio oder Andrea del Sarto in dem gleichen Alter uns entgegentreten. Nur auf den manchmal sehr kleinen Tafelbildern finden wir

bei einiger Aufmerksamkeit schon den späteren großen Künstler. Die Gegenstände sind Madonnen, ideale Erfindungen und Porträts. In allen diesen zeigt er sich viel individueller als auf den großen Kirchentafeln, weil er sich weniger an gegebene Vorbilder zu halten brauchte, auf die ihn dort die Auftraggeber bei der Bestellung hingewiesen hatten*).

Ehe wir Raffael nach Florenz begleiten, geben wir einige Bemerkungen über diese kleineren Bilder seiner umbrischen Periode. Läßt sich darin noch etwas entdecken, was nicht mit Perugino zusammenhängt, was also einer Zeit angehören könnte, in der Raffael noch nicht unter dessen Einflusse gestanden hätte?

Aus seiner ersten Zeit erwähnen wir vier Bilder mit der Madonna in halber Figur. Das schönste, aber nicht das früheste ist ein kleines Rundbild, die Madonna Connestabile (Petersburg; Abb. 81), ganz umbrisch nach Ausdruck und Farbe. Die Madonna steht vor einer Berglandschaft mit Schneegipfeln, hält das Kind auf den Armen und sieht mit geneigtem Kopfe in ein Buch, das sie in der Rechten hat, während das Kind darin blättert. Ihr Ausdruck ist lieblich, zart, aber ernst, das Gesicht länglich, weniger gerundet als später, der Kopf ist bedeckt mit einem Kopftuche und dem darüber gezogenen Mantel. In dem Gesichte des Kindes bemerkt man schon etwas von Raffaels besonderer Heiterkeit; und die Sorgfalt, die aus dem einfachen, emailartigen Auftrag der Farben spricht, würde Perugino um diese Zeit einem so bescheidenen Gegenstande nicht mehr zugewandt haben. Abgesehen davon wird man an ihn erinnert und an ein umbrisches Andachtbild. Eine Handzeichnung dazu, in der die Madonna statt des Buches einen Apfel hält (Berlin), geben einige dem Perugino selbst. Das Bild hat noch nichts von den Eindrücken der florentinischen Zeit aufzuweisen. — Älter sind drei Berliner Bilder, alle mit Landschafthintergrund und dem umbrischen Kopftypus Peruginos oder Pinturicchios: die „Madonna Solly“ mit dem Buche, das Kind hält einen Stieglitz (eine Handzeichnung dazu im Louvre geben einige dem Pinturicchio), — die „Madonna mit Hieronymus und Franziskus“ (eine Handzeichnung der Albertina wird von einigen wieder dem Pinturicchio oder dem Perugino gegeben), — endlich die „Madonna Diotalevi“ mit dem segnenden Christkinde und dem kleinen Johannes, der das Kreuz im Arm hält. Dieses letzte Bild mit einem an den Typus seines Vaters Giovanni erinnernden Madonnenkopfe möchte man für sehr früh halten; wäre es, wie gewöhnlich angenommen wird, erheblich älter als 1500, so würde es beweisen, daß Raffael damals doch schon ganz in den Einflüssen des peruginesken Kreises stand. Daß es aber erst um 1505 gemalt sein sollte (Morelli), ist ganz unwahrscheinlich.

Interessant für Raffaels Entwickelung ist die Madonna Terranuova (Berlin; Abb. 82) — mit dem links stehenden Johannesknaben,

*) Zeremonienbilder nach Art der vier oben erwähnten sind noch die „Madonna des Antoniusklosters von Padua“ von 1505 und die „Madonna Ansidei“ aus Perugia. Diese, mit zwei Heiligen, 1506 oder 7 datiert und noch ganz peruginesk, kam 1885 für 1 750 000 Franken in die National Gallery. Jene, seit kurzem in amerikanischem Privatbesitz, hat ebenfalls zwei Heilige und hinter ihnen noch zwei erwachsene Engel; hinten ein Baldachin zwischen leerer Luft. Ein nüchternes Bild, langweilig wie kein zweites von Raffael.



Abb. 81. Madonna Connestabile, von Raffael. Petersburg.

bei einiger Aufmerksamkeit schon den späteren großen Künstler. Die Gegenstände sind Madonnen, ideale Erfindungen und Porträts. In allen diesen zeigt er sich viel individueller als auf den großen Kirchentafeln, weil er sich weniger an gegebene Vorbilder zu halten brauchte, auf die ihn dort die Auftraggeber bei der Bestellung hingewiesen hatten*).

Ehe wir Raffael nach Florenz begleiten, geben wir einige Bemerkungen über diese kleineren Bilder seiner umbrischen Periode. Läßt sich darin noch etwas entdecken, was nicht mit Perugino zusammenhängt, was also einer Zeit angehören könnte, in der Raffael noch nicht unter dessen Einflusse gestanden hätte?

Aus seiner ersten Zeit erwähnen wir vier Bilder mit der Madonna in halber Figur. Das schönste, aber nicht das früheste ist ein kleines Rundbild, die Madonna Connestabile (Petersburg; Abb. 81), ganz umbrisch nach Ausdruck und Farbe. Die Madonna steht vor einer Berglandschaft mit Schneegipfeln, hält das Kind auf den Armen und sieht mit geneigtem Kopfe in ein Buch, das sie in der Rechten hat, während das Kind darin blättert. Ihr Ausdruck ist lieblich, zart, aber ernst, das Gesicht länglich, weniger gerundet als später, der Kopf ist bedeckt mit einem Kopftuche und dem darüber gezogenen Mantel. In dem Gesichte des Kindes bemerkt man schon etwas von Raffaels besonderer Heiterkeit; und die Sorgfalt, die aus dem einfachen, emailartigen Auftrag der Farben spricht, würde Perugino um diese Zeit einem so bescheidenen Gegenstande nicht mehr zugewandt haben. Abgesehen davon wird man an ihn erinnert und an ein umbrisches Andachtbild. Eine Handzeichnung dazu, in der die Madonna statt des Buches einen Apfel hält (Berlin), geben einige dem Perugino selbst. Das Bild hat noch nichts von den Eindrücken der florentinischen Zeit aufzuweisen. — Älter sind drei Berliner Bilder, alle mit Landschafthintergrund und dem umbrischen Kopftypus Peruginos oder Pinturicchios: die „Madonna Solly“ mit dem Buche, das Kind hält einen Stieglitz (eine Handzeichnung dazu im Louvre geben einige dem Pinturicchio), — die „Madonna mit

*) Zeremonienbilder nach Art der vier oben erwähnten sind noch die „Madonna des Antoniusklosters von Padua“ von 1505 und die „Madonna Ansidei“ aus Perugia. Diese, mit zwei Heiligen, 1506 oder 7 datiert und noch ganz peruginesk, kam 1885 für 1 750 000 Franken in die National Gallery. Jene, seit kurzem in amerikanischem Privatbesitz, hat ebenfalls zwei Heilige und hinter ihnen noch zwei erwachsene Engel; hinten ein Baldachin zwischen leerer Luft. Ein nüchternes Bild, langweilig wie kein zweites von Raffael.

Hieronymus und Franziskus“ (eine Handzeichnung der Albertina wird von einigen wieder dem Pinturicchio oder dem Perugino gegeben), — endlich die „Madonna Diotalevi“ mit dem segnenden Christkinde und dem kleinen Johannes, der das Kreuz im Arm hält. Dieses letzte Bild mit einem an den Typus seines Vaters Giovanni erinnernden Madonnenkopfe möchte man für



Abb. 81. Madonna Connestabile, von Raffael. Petersburg.

sehr früh halten; wäre es, wie gewöhnlich angenommen wird, erheblich älter als 1500, so würde es beweisen, daß Raffael damals doch schon ganz in den Einflüssen des peruginesken Kreises stand. Daß es aber erst um 1505 gemalt sein sollte (Morelli), ist ganz unwahrscheinlich.

Interessant für Raffaels Entwickelung ist die Madonna Terranuova (Berlin; Abb. 82) — mit dem links stehenden Johannesknaben,

der dem Christkind ein Spruchband gereicht hat, — welche als Gemälde der früheren florentinischen Zeit (1505) angehört, ihren Elementen nach aber älter und noch umbrisch ist, wie sich aus Handzeichnungen ergibt. Auf diesen (Berlin, nach einigen von Perugino; Lille, Abb. 83, mit abweichender Handbewegung der Madonna, jedenfalls nur eine Kopie nach Raffael) stehen hinter



Abb. 82. Madonna Terranuova, von Raffael. Berlin.

der Madonna links und rechts ein Engel und Joseph, die Raffael auf dem Bilde weggelassen hat. Dafür hat er dem Johannes auf der linken Seite rechts einen anderen Knaben (den jüngeren Jakobus?) symmetrisch, um das Rund zu füllen, gegenübergestellt. Er hat ferner die Landschaft reicher gemacht (sie ist nicht mehr so melancholisch wie auf den kleinen umbrischen Bildern), hat die Madonna stattlicher, breiter, vornehmer hingesetzt, ihr das

Kopftuch genommen und nur den feineren Schleier gelassen, so daß man das volle Haar sieht, wie es in Florenz Sitte war. Auch hat der Kopf der Madonna auf dem Bilde die rundere und vollere Form des florentinischen Typus. Gleichviel, ob die Berliner Zeichnung von Raffael ist oder von seinem Meister Perugino, wir sehen aus dem Verhältnis des Bildes zu



Abb. 83. Federzeichnung eines früheren Entwurfs der Madonna Terranuova. Kopie nach Raffael. Lille, Br. 46.

der Zeichnung, wie durch Raffael die umbrischen Formen mit dem Leben von Florenz erfüllt werden, und nicht minder neu ist die meisterhafte Behandlung der Farben in Licht und Schatten.

Bis jetzt haben wir an dem jungen Raffael nichts gefunden, was über den peruginesken Kreis hinausweist. Wie groß man sich seine Abhängigkeit in der Erfindung denken will, das hängt davon ab, ob man die erwähnten

der dem Christkind ein Spruchband gereicht hat, — welche als Gemälde der früheren florentinischen Zeit (1505) angehört, ihren Elementen nach aber älter und noch umbrisch ist, wie sich aus Handzeichnungen ergibt. Auf diesen (Berlin, nach einigen von Perugino; Lille, Abb. 83, mit abweichender Handbewegung der Madonna, jedenfalls nur eine Kopie nach Raffael) stehen hinter



Abb. 82. Madonna Terranuova, von Raffael. Berlin.

der Madonna links und rechts ein Engel und Joseph, die Raffael auf dem Bilde weggelassen hat. Dafür hat er dem Johannes auf der linken Seite rechts einen anderen Knaben (den jüngeren Jakobus?) symmetrisch, um das Rund zu füllen, gegenübergestellt. Er hat ferner die Landschaft reicher gemacht (sie ist nicht mehr so melancholisch wie auf den kleinen umbrischen Bildern), hat die Madonna stattlicher, breiter, vornehmer hingesetzt, ihr das

Kopftuch genommen und nur den feineren Schleier gelassen, so daß man das volle Haar sieht, wie es in Florenz Sitte war. Auch hat der Kopf der Madonna auf dem Bilde die rundere und vollere Form des florentinischen Typus. Gleichviel, ob die Berliner Zeichnung von Raffael ist oder von seinem Meister Perugino, wir sehen aus dem Verhältnis des Bildes zu



Abb. 83. Federzeichnung eines früheren Entwurfs der Madonna Terranuova. Kopie nach Raffael. Lille, Br. 46.

der Zeichnung, wie durch Raffael die umbrischen Formen mit dem Leben von Florenz erfüllt werden, und nicht minder neu ist die meisterhafte Behandlung der Farben in Licht und Schatten.

Bis jetzt haben wir an dem jungen Raffael nichts gefunden, was über den peruginesken Kreis hinausweist. Wie groß man sich seine Abhängigkeit in der Erfindung denken will, das hängt davon ab, ob man die erwähnten

Handzeichnungen ihm oder einem seiner Lehrer gibt. Im zweiten Falle bleibt er ihnen doch auf seinen Bildern überlegen, denn er erreicht an geistigem Ausdruck und mit seiner Farbentechnik mehr als sie. Das Maß seiner Erfindung würde dann für seine früheste Zeit aus einigen unbestrit-



Abb. 84. Madonna mit dem Buche. Federzeichnung von Raffael. Oxford, Br. 10.

tenen Handzeichnungen zu gewinnen sein, die, wie die Madonna mit dem Buche in viereckiger Umrahmung (Abb. 84), den peruginesken Vorstellungskreis, dabei aber eine ganz außerordentliche Sicherheit des Entwurfs zeigen und keineswegs mehr den Eindruck einer Komposition „nach“ Perugino machen.

Von ganz anderer Art wieder ist das sein gemalte Bildchen mit dem



Abb. 85. Der Traum des Ritters, von Raffael. London.

Traum des Ritters (London; Abb. 85; wo auch der Karton dazu). Ein völlig gerüsteter Jüngling schläft in einer Landschaft unter einem Lorbeerbaum auf seinem Schilde, ihm zu Häupten steht eine Frau mit einem Schwert und einem Buch, also eine Art Minerva, aber im Zeitkostüm; zu seinen Füßen eine andere in besonders feiner, jedoch volksmäßiger, nicht vornehmer Tracht, die ihm einen Myrtenkranz reicht, also der Venus vergleichbar. Es ist der uns bekannte Gedankenkreis des 15. Jahrhunderts (Sandro Botticelli u. a.), in dem wir uns befinden. In die Formen hat Raffael eine große Anmut gelegt und dadurch eine poetische Stimmung, einen allgemeinen, höheren, idealen Ausdruck erreicht, der nicht an eine bestimmte Person als Vorbild erinnert, am wenigsten an Perugino. Hier wäre ein

Handzeichnungen ihm oder einem seiner Lehrer gibt. Im zweiten Falle bleibt er ihnen doch auf seinen Bildern überlegen, denn er erreicht an geistigem Ausdruck und mit seiner Farbentechnik mehr als sie. Das Maß seiner Erfindung würde dann für seine früheste Zeit aus einigen unbestrit-



Abb. 84. Madonna mit dem Buche. Federzeichnung von Raffael. Oxford, Br. 10.

tenen Handzeichnungen zu gewinnen sein, die, wie die Madonna mit dem Buche in viereckiger Umrahmung (Abb. 84), den perugineskeu Vorstellungskreis, dabei aber eine ganz außerordentliche Sicherheit des Entwurfs zeigen und keineswegs mehr den Eindruck einer Komposition „nach" Perugino machen.

Von ganz anderer Art wieder ist das fein gemalte Bildchen mit dem



Abb. 85. Der Traum des Ritters, von Raffael. London.

Traum des Ritters (London; Abb. 85; wo auch der Karton dazu). Ein völlig gerüsteter Jüngling schläft in einer Landschaft unter einem Lorbeerbaum auf seinem Schilde, ihm zu Häupten steht eine Frau mit einem Schwert und einem Buch, also eine Art Minerva, aber im Zeitkostüm; zu seinen Füßen eine andere in besonders feiner, jedoch volksmäßiger, nicht vornehmer Tracht, die ihm einen Myrtenkranz reicht, also der Venus vergleichbar. Es ist der uns bekannte Gedankenkreis des 15. Jahrhunderts (Sandro Botticelli u. a.), in dem wir uns befinden. In die Formen hat Raffael eine große Anmut gelegt und dadurch eine poetische Stimmung, einen allgemeinen, höheren, idealen Ausdruck erreicht, der nicht an eine bestimmte Person als Vorbild erinnert, am wenigsten an Perugino. Hier wäre ein

Anlaß an Timoteo zu denken, wenn das Bild oder wenigstens die Komposition älter wäre als 1500. Das war die letzte Meinung Morellis, weil der Karton nicht sicher genug gezeichnet wäre, das Jahr 1504 zu rechtfertigen, in das ungefähr man sonst das Bild setzt. Aber man könnte weiter zurückgehen, ohne damit schon hinter die Zeitgrenze zu kommen, mit der

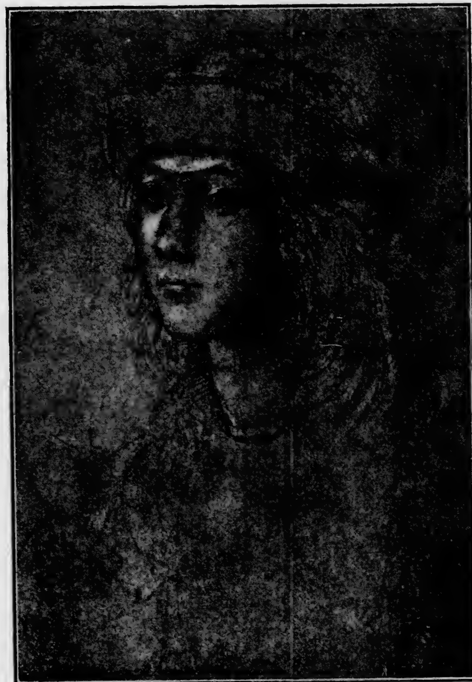


Abb. 86. Selbstbildnis von Raffael. Kreidezeichnung. Oxford, Br. 13.

Peruginos Einfluß beginnen soll (1500). Die Sache bleibt also von dieser Seite her ungewiß.

Anders wäre es, wenn einige Handzeichnungen, die bisher dem Raffael gegeben zu werden pflegten, Timoteo gehörten, wie in bezug auf die folgenden vier Morelli, und auf die letzte unter ihnen auch schon Passavant behauptet haben, aber ohne genügenden Grund. Ein frischer, noch etwas unsicher mit schwarzer und weißer Kreide gezeichneter Knabenkopf (Oxford;

Abb. 86) ist sicher das Selbstporträt des etwa fünfzehnjährigen Raffael. Ebenso müssen die beiden Kreidezeichnungen der sogenannten „Schwestern Raffaels" (Malcolm) diesem gelassen werden: die eine bis zu den Hüften



Abb. 87. Federzeichnung zur Madonna mit dem Buche, von Raffael. Wien, Albertina, Br. 151.

(Robinson Nr. 175) ist schwächer und verhältnismäßig früh, die andre im Brustausschnitt (Nr. 174) reifer, aber doch nicht später als Raffaels urbinatische Lehrzeit. Endlich die Federzeichnung einer am Boden hockenden Madonna (Albertina; Abb. 87) ist eine mit vollkommener Freiheit hingeworfene Skizze Raffaels aus einer Zeit, die mit Timoteo gar keinen Zu-

Anlaß an Timoteo zu denken, wenn das Bild oder wenigstens die Komposition älter wäre als 1500. Das war die letzte Meinung Morellis, weil der Karton nicht sicher genug gezeichnet wäre, das Jahr 1504 zu rechtfertigen, in das ungefähr man sonst das Bild setzt. Aber man könnte weiter zurückgehen, ohne damit schon hinter die Zeitgrenze zu kommen, mit der



Abb. 86. Selbstbildnis von Raffael. Kreidezeichnung. Oxford, Br. 13.

Peruginos Einfluß beginnen soll (1500). Die Sache bleibt also von dieser Seite her ungewiß.

Anders wäre es, wenn einige Handzeichnungen, die bisher dem Raffael gegeben zu werden pflegten, Timoteo gehörten, wie in bezug auf die folgenden vier Morelli, und auf die letzte unter ihnen auch schon Passavant behauptet haben, aber ohne genügenden Grund. Ein frischer, noch etwas unsicher mit schwarzer und weißer Kreide gezeichneter Knabenkopf (Oxford;

Abb. 86) ist sicher das Selbstporträt des etwa fünfzehnjährigen Raffael. Ebenso müssen die beiden Kreidezeichnungen der sogenannten „Schwestern Raffaels" (Malcolm) diesem gelassen werden: die eine bis zu den Hüften



Abb. 87. Federzeichnung zur Madonna mit dem Buche, von Raffael. Wien, Albertina, Br. 151.

(Robinson Nr. 175) ist schwächer und verhältnismäßig früh, die andre im Brustausschnitt (Nr. 174) reifer, aber doch nicht später als Raffaels urbinatische Lehrzeit. Endlich die Federzeichnung einer am Boden hockenden Madonna (Albertina; Abb. 87) ist eine mit vollkommener Freiheit hingeworfene Skizze Raffaels aus einer Zeit, die mit Timoteo gar keinen Zu-

sammenhang mehr hat. Sie setzt beinahe die Kenntnis Michelangelos (S. 110) voraus. Das Motiv mit dem Buche hat Raffael öfter verwendet (Madonna Colonna in Berlin), aber die Haltung ist viel lebendiger und in keiner seiner gemalten Madonnen wiederholt worden.

Ende 1504 ging Raffael nach Florenz mit einem Empfehlungsbrief (den wir für echt halten!) der Schwester seines Landesherrn, Giovanna von Montefeltro, an den Gonfalonier Piero Soderini. In die erste Zeit seines florentinischen Aufenthalts fällt ein kleines, für seine neue Ausdrucksweise ungemein wichtiges Bild, welches Castiglione dem König von England zum Dank für den an den Herzog Guidobaldo verliehenen Hosenbandorden schon im Frühling 1505 überbringen sollte, wozu es dann, weil der Abzusendende inzwischen erkrankte, erst ein Jahr später kam. Auf einem Schimmel, dessen Kopf mit einem durchdringenden Blick auf den Beschauer zurückgewandt ist, sprengt der heilige Georg von rechts nach links in die Landschaft des Bildgrundes hinein und durchsticht mit seiner Lanze den am Boden liegenden Drachen (Petersburg; Abb. 88). Der Ausdruck und die Formen, der Sitz des Ritters und sein Anfassen, der Drache in seinen Bewegungen, alles ist von gleicher Energie. Dazu stimmt die kräftig gezeichnete Landschaft. Der feine Farbenauftrag ist stellenweise emailartig getupft. Ein vielverheißender Anfang, der nichts mehr mit der umbrischen Schule zu tun hat. An dem linken Bein des Ritters steht der Anfang der Ordensdevise; auf dem Lederzeug des Pferdes, später hinzugefügt, RAPHELLO V. Raffael hat den Gegenstand noch auf einem zweiten nur wenige Zentimeter größeren Bilde (Louvre) mit etwas geänderten Motiven behandelt, wahrscheinlich für den Herzog selbst.

Den wichtigsten Inhalt seiner florentinischen Tätigkeit bilden die Madonnen, deren Entwickelung zuerst Springer verständlich gemacht hat. Raffael hat einen alten und äußerlich engumgrenzten Vorwurf durch unablässiges Studium und immer wieder andere und neue Auffassung bis an die äußersten Grenzen der Aufgabe erschöpft und in einzelnen Fällen das Vollkommene, soweit es Menschen möglich ist, erreicht. Das Ergebnis liegt nicht bloß in den gemalten Bildern. Diese sind nur eine Form der Erscheinung, eine Stufe der Arbeit, die erst aus den Handzeichnungen erkannt werden kann, — aber nicht immer die letzte. Vielmehr enthalten die Handzeichnungen noch Gedanken genug, die garnicht in den erhaltenen Bildern verwendet worden sind. Raffaels Größe und der ganze Reichtum seiner Erfindung auf diesem engen, scheinbar abgeschlossenen Gebiete lassen sich nur würdigen, wenn

man sich gegenwärtig hält, daß seine Vorgänger bis auf Lionardo und Michelangelo das, worauf es ihm ankam, doch eigentlich nicht gefördert hatten. Die älteren Maler legten Wert auf das prächtige Beisammensein von Heiligen und Stiftern, zu denen das Kind der Madonna sich dann auch wohl einmal herabneigt, oder auf die gnadenreiche Erscheinung der Himmelskönigin, bei der das Kind nebensächlich ist, oder auch auf einen kräftig modellierten Kinderkörper mit wohlgetroffenem, naturwahrem Gesichtsausdruck, dem dann die Mutter äußerlich entsprechen mußte, entweder hoch und vornehm, oder einfacher und auf den Eindruck eines passiven Liebreizes gestimmt. Ein engeres Verhältnis zwischen Mutter und Kind wird nur auf den Anbetungsbildern, aber in einer anderen, kirchlich gemeinten Richtung ausgedrückt. Die liebende Mutter, das zärtliche, spielende Kind sind darüber vergessen worden. Die florentinischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts hatten in ihre Madonnenreliefs schon alle möglichen Züge dieses natürlichen Lebens gelegt, innige, heitere, neckische und derbe, bei denen man gar nicht mehr an die Mutter Gottes denken konnte, sondern nur an Mutter und Kind, wie sie den Leuten täglich vor Augen traten. Aber die Maler folgten den Bildhauern nicht, bis Lionardo*) kam und mit seiner tiefen Beseelung und mit genrehaften

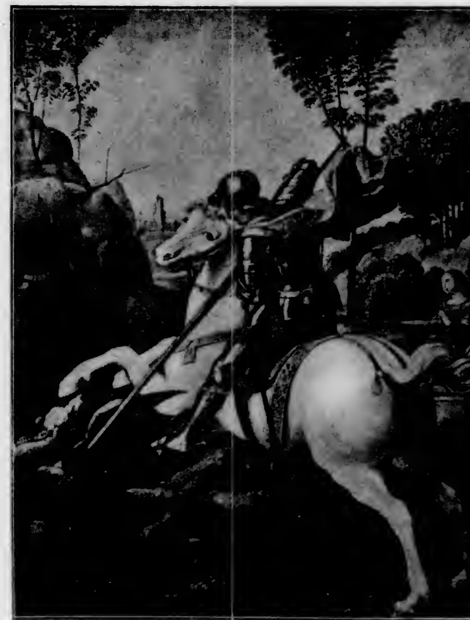


Abb. 88. St. Georg, von Raffael. Petersburg.

*) Vgl. I, S. 176 (Donatello) und I, S. 188. 192 (Luca della Robbia), auch I, S. 214 (Verrocchio als Bildhauer). An ihn schließt sich der wahre Neuerer an, Lionardo. Filippo Lippis Anteil (I, S. 231) ist doch viel weniger selbständig.

sammenhang mehr hat. Sie setzt beinahe die Kenntnis Michelangelos (S. 110) voraus. Das Motiv mit dem Buche hat Raffael öfter verwendet (Madonna Colonna in Berlin), aber die Haltung ist viel lebendiger und in keiner seiner gemalten Madonnen wiederholt worden.

Ende 1504 ging Raffael nach *Florenz* mit einem Empfehlungsbrief (den wir für echt halten!) der Schwester seines Landesherrn, Giovanna von Montefeltro, an den Gonfalonier Piero Soderini. In die erste Zeit seines florentinischen Aufenthalts fällt ein kleines, für seine neue Ausdrucksweise ungemein wichtiges Bild, welches Castiglione dem König von England zum Dank für den an den Herzog Guidobaldo verliehenen Hosenbandorden schon im Frühling 1505 überbringen sollte, wozu es dann, weil der Abzusendende inzwischen erkrankte, erst ein Jahr später kam. Auf einem Schimmel, dessen Kopf mit einem durchdringenden Blick auf den Beschauer zurückgewandt ist, sprengt der *heilige Georg* von rechts nach links in die Landschaft des Bildgrundes hinein und durchsticht mit seiner Lanze den am Boden liegenden Drachen (Petersburg; Abb. 88). Der Ausdruck und die Formen, der Sitz des Ritters und sein Anfassen, der Drache in seinen Bewegungen, alles ist von gleicher Energie. Dazu stimmt die kräftig gezeichnete Landschaft. Der feine Farbenauftrag ist stellenweise emailartig getupft. Ein vielverheißender Anfang, der nichts mehr mit der umbrischen Schule zu tun hat. An dem linken Bein des Ritters steht der Anfang der Ordensdevise; auf dem Lederzeug des Pferdes, später hinzugefügt, RAPHELLO V. Raffael hat den Gegenstand noch auf einem zweiten nur wenige Zentimeter größeren Bilde (Louvre) mit etwas geänderten Motiven behandelt, wahrscheinlich für den Herzog selbst.

Den wichtigsten Inhalt seiner florentinischen Tätigkeit bilden die *Madonnen*, deren Entwickelung zuerst Springer verständlich gemacht hat. Raffael hat einen alten und äußerlich engumgrenzten Vorwurf durch unablässiges Studium und immer wieder andere und neue Auffassung bis an die äußersten Grenzen der Aufgabe erschöpft und in einzelnen Fällen das Vollkommene, soweit es Menschen möglich ist, erreicht. Das Ergebnis liegt nicht bloß in den gemalten Bildern. Diese sind nur eine Form der Erscheinung, eine Stufe der Arbeit, die erst aus den Handzeichnungen erkannt werden kann, — aber nicht immer die letzte. Vielmehr enthalten die Handzeichnungen noch Gedanken genug, die garnicht in den erhaltenen Bildern verwendet worden sind. Raffaels Größe und der ganze Reichtum seiner Erfindung auf diesem engen, scheinbar abgeschlossenen Gebiete lassen sich nur würdigen, wenn

man sich gegenwärtig hält, daß seine Vorgänger bis auf Lionardo und Michelangelo das, worauf es ihm ankam, doch eigentlich nicht gefördert hatten. Die älteren Maler legten Wert auf das prächtige Beisammensein von Heiligen und Stiftern, zu denen das Kind der Madonna sich dann auch wohl einmal herabneigt, oder auf die gnadenreiche Erscheinung der Himmelskönigin, bei der das Kind nebensächlich ist, oder auch auf einen kräftig modellierten Kinderkörper mit wohlgetroffenem, naturwahrem Gesichtsausdruck, dem dann die Mutter äußerlich entsprechen mußte, entweder hoch und vornehm, oder einfacher und auf den Eindruck eines passiven Liebreizes gestimmt. Ein engeres Verhältnis zwischen Mutter und Kind wird nur auf den Anbetungsbildern, aber in einer anderen, kirchlich gemeinten Richtung ausgedrückt. Die liebende Mutter, das zärtliche, spielende Kind sind darüber vergessen worden. Die florentinischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts hatten in ihre Madonnenreliefs schon alle möglichen Züge dieses natürlichen Lebens gelegt, innige, heitere, neckische und derbe, bei denen man gar nicht mehr an die Mutter Gottes denken konnte, sondern nur an Mutter und Kind, wie sie den Leuten täglich vor Augen traten. Aber die Maler folgten den Bildhauern nicht, bis Lionardo*) kam und mit seiner tiefen Beseelung und mit genrehaften



Abb. 88. St. Georg, von Raffael. Petersburg.

*) Vgl. I, S. 176 (Donatello) und I, S. 188. 192 (Luca della Robbia), auch I, S. 214 (Verrocchio als Bildhauer). An ihn schließt sich der wahre Neuerer an, Lionardo. Filippo Lippis Anteil (I, S. 231) ist doch viel weniger selbständig.

Zutaten auf diesem natürlichen Wege weiter ging. Für Michelangelo war es um so selbstverständlicher, daß er bei der Madonna nicht in den alten Hoheitszug zurückfallen konnte, sondern neue, naturalistische Motive geben mußte. Hier knüpfte Raffael an, als er nach Florenz kam. Seine Madonna ist, wenn man es nüchtern ausdrücken will, das Vorbild der bürgerlichen Frauen aus der besseren Gesellschaft, eine Mutter mit ihrem Kinde, nicht aus den ärmsten Verhältnissen und nicht aus den höchsten, — weiter nichts, wenn auch die Heiligenscheine, die die Venezianer oft fortließen, hier dem Herkommen zuliebe beibehalten wurden. Nachdem aller rituelle Zwang abgestreift worden ist, kann sich das Natürliche frei entfalten, sowohl im Geistigen, im Ausdrucke, wie in der künstlerischen Erscheinung. Aus einer Darstellung der passiven Existenz wird ein Bild mit einem lebendigen Inhalt, den man manchmal sogar Handlung nennen könnte. Dieser dramatische oder doch geistige Inhalt wird hergestellt durch tiefere Beziehungen der Personen untereinander, und dazu dienen bestimmte künstlerische Motive, die zum teil noch dem 15. Jahrhundert angehören. Abgesehen von dem Gedanken- oder Gefühlsinhalt und von dem Ausdrucke des natürlichen Lebens verfolgt aber ein Künstler wie Raffael noch besondere Probleme des Kunstschönen. Und daß endlich die Landschaft auf diesen Bildern dem umbrischen Charakter entwächst und zu einem selbständigen Gebiete lebendiger Schönheit wird, zeigt, wie Raffael auch hier das von seinen Landsleuten Perugino und Pinturicchio Angefangene vollendet. Er hat nämlich, wie Lionardo und im Gegensatze zu Michelangelo, eine besondere Empfindung als Landschafter: man wird finden, daß er sich darin bald in Rom mit Sodoma begegnet, und wahrscheinlich ist er von diesem noch gefördert worden (S. 64). Die Landschaft auf Raffaels römischen Bildern hat einen noch weiteren Horizont, die Architektur ist freier behandelt und zu einer eigentümlichen Stimmung verarbeitet, der Himmel oft durch besondere Wolkenbildungen und Lichterscheinungen belebt.

Raffaels florentinische Madonnen lassen sich nach den für die Komposition maßgebenden Grundzügen in drei Gruppen sondern. Entweder sind Mutter und Kind nur für einander da und ganz mit sich beschäftigt, oder der kleine Johannesknabe kommt hinzu und greift in Sinn und Komposition der Darstellung ein, oder durch die Zulassung Josephs entsteht eine „heilige Familie“, deren Bestandteile nun in einem kunstvollen Aufbau vereinigt werden.

Auf den Bildern der ersten Art haben wir zunächst noch umbrische



Abb. 89. Madonna mit dem Granatapfel. Kohlezeichnung von Raffael. Wien, Albertina, Nr. 146.

Anklänge. Es erscheint sogar noch öfter das ältere Motiv der umbrischen Zeit, das Buch in der Hand der Madonna, wenn auch nicht als Hauptsache, am deutlichsten in der unvollendeten, zum teil erst untermalten „Madonna Colonna“ (Berlin) aus der letzten Zeit, 1507 oder 1508. Wir

Zutaten auf diesem natürlichen Wege weiter ging. Für Michelangelo war es um so selbstverständlicher, daß er bei der Madonna nicht in den alten Hoheitszug zurückfallen konnte, sondern neue, naturalistische Motive geben mußte. Hier knüpfte Raffael an, als er nach Florenz kam. Seine Madonna ist, wenn man es nüchtern ausdrücken will, das Vorbild der bürgerlichen Frauen aus der besseren Gesellschaft, eine Mutter mit ihrem Kinde, nicht aus den ärmsten Verhältnissen und nicht aus den höchsten, — weiter nichts, wenn auch die Heiligenscheine, die die Venezianer oft fortließen, hier dem Herkommen zuliebe beibehalten wurden. Nachdem aller rituelle Zwang abgestreift worden ist, kann sich das Natürliche frei entfalten, sowohl im Geistigen, im Ausdrucke, wie in der künstlerischen Erscheinung. Aus einer Darstellung der passiven Existenz wird ein Bild mit einem lebendigen Inhalt, den man manchmal sogar Handlung nennen könnte. Dieser dramatische oder doch geistige Inhalt wird hergestellt durch tiefere Beziehungen der Personen untereinander, und dazu dienen bestimmte künstlerische Motive, die zum teil noch dem 15. Jahrhundert angehören. Abgesehen von dem Gedanken- oder Gefühlsinhalt und von dem Ausdrucke des natürlichen Lebens verfolgt aber ein Künstler wie Raffael noch besondere Probleme des Kunstschönen. Und daß endlich die Landschaft auf diesen Bildern dem umbrischen Charakter entwächst und zu einem selbständigen Gebiete lebendiger Schönheit wird, zeigt, wie Raffael auch hier das von seinen Landsleuten Perugino und Pinturicchio Angefangene vollendet. Er hat nämlich, wie Lionardo und im Gegensatze zu Michelangelo, eine besondere Empfindung als Landschafter: man wird finden, daß er sich darin bald in Rom mit Sodoma begegnet, und wahrscheinlich ist er von diesem noch gefördert worden (S. 64). Die Landschaft auf Raffaels römischen Bildern hat einen noch weiteren Horizont, die Architektur ist freier behandelt und zu einer eigentümlichen Stimmung verarbeitet, der Himmel oft durch besondere Wolkenbildungen und Lichterscheinungen belebt.

Raffaels florentinische Madonnen lassen sich nach den für die Komposition maßgebenden Grundzügen in drei Gruppen sondern. Entweder sind Mutter und Kind nur für einander da und ganz mit sich beschäftigt, oder der kleine Johannesknabe kommt hinzu und greift in Sinn und Komposition der Darstellung ein, oder durch die Zulassung Josephs entsteht eine „heilige Familie“, deren Bestandteile nun in einem kunstvollen Aufbau vereinigt werden.

Auf den Bildern der ersten Art haben wir zunächst noch umbrische



Abb. 89. Madonna mit dem Granatapfel. Kohlezeichnung von Raffael. Wien, Albertina, Br. 146.

Anklänge. Es erscheint sogar noch öfter das ältere Motiv der umbrischen Zeit, das Buch in der Hand der Madonna, wenn auch nicht als Hauptsache, am deutlichsten in der unvollendeten, zum teil erst untermalten „Madonna Colonna“ (Berlin) aus der letzten Zeit, 1507 oder 1508. Wir

sahen an einem Entwurf zu der Madonna Connestabile (S. 120), daß Raffael an Stelle des Buches ursprünglich einen Apfel gegeben hatte, und das Motiv hat er, vielleicht kurz vor seiner Übersiedlung nach Florenz, in einer prächtigen Kohlezeichnung weiter ausgestaltet, der Madonna mit dem



Abb. 90. Madonna del Granduca, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Granatapfel, — nach dem das Kind greift; das Buch liegt ebenfalls daneben und dient der linken Hand der Madonna zum Auflager (Wien, Albertina; Abb. 89) — aus der, wie aus so mancher andern, niemals ein Bild geworden ist.

Übrigens treten nun die Attribute zurück. Das ist nicht so gleichgültig, wie man wohl gemeint hat. Denn Stellung und Bewegung, die nun zur Hauptsache werden, erhalten ihre Motivierung ohne jene äußere Handhabe durch das innere Leben. Die Mutter steht vor einem einfarbigen



Abb. 91. Madonna aus dem Hause Orleans, von Raffael. Chantilly.

Hintergrunde gerade wie eine Statue, ganz von vorn und bis zu den Knieen, wodurch der Eindruck der senkrechten Linie noch verstärkt wird, und halb verhüllt in die einfachen, großen Falten des über den Kopf gezogenen Mantels. Das sanfte Oval des Gesichts mit den niedergeschlagenen Augen wendet sich

sahen an einem Entwurf zu der Madonna Connestabile (S. 120), daß Raffael an Stelle des Buches ursprünglich einen Apfel gegeben hatte, und das Motiv hat er, vielleicht kurz vor seiner Übersiedlung nach Florenz, in einer prächtigen Kohlezeichnung weiter ausgestaltet, der Madonna mit dem



Abb. 90. Madonna del Granduca, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Granatapfel, — nach dem das Kind greift; das Buch liegt ebenfalls daneben und dient der linken Hand der Madonna zum Auflager (Wien, Albertina; Abb. 89) — aus der, wie aus so mancher andern, niemals ein Bild geworden ist.

Übrigens treten nun die Attribute zurück. Das ist nicht so gleich-

gültig, wie man wohl gemeint hat. Denn Stellung und Bewegung, die nun zur Hauptsache werden, erhalten ihre Motivierung ohne jene äußere Handhabe durch das innere Leben. Die Mutter steht vor einem einfarbigen



Abb. 91. Madonna aus dem Hause Orleans, von Raffael. Chantilly.

Hintergrunde gerade wie eine Statue, ganz von vorn und bis zu den Knieen, wodurch der Eindruck der senkrechten Linie noch verstärkt wird, und halb verhüllt in die einfachen, großen Falten des über den Kopf gezogenen Mantels. Das sanfte Oval des Gesichts mit den niedergeschlagenen Augen wendet sich

seitwärts, leise, aber deutlich, die einzige Unterbrechung der geraden Linie der Hauptfigur: Madonna del Granduca (Pal. Pitti; Abb. 90). Das Kind ist vollgebildet, noch etwas befangen in der Haltung, aber es greift schon lebhaft mit den Händen zu der Mutter in die Höhe. Die feste Modellierung und der sichere, leichte Farbenauftrag, selbstverständlich in Öl, zeigen



Abb. 92. Madonna Tempi, von Raffael. München.

den florentinischen Raffael an, der im Ausdruck noch etwas von der Weichheit eines umbrischen Andachtbildes beibehalten hat. Oder die Madonna sitzt in einer Landschaft, während das auf ihrem Schoße stehende Kind sie zärtlich umarmt (Panshanger, Lord Cowper). Die dünn und leicht aufgetragene Farbe wirkt dort etwas altertümlich und ernst, hier aber leuchtend und heiter. Oder sie sitzt in einem Zimmer, das durch ein Wandbrett mit Ge-

fäßen bezeichnet ist, fast im Profil und blickt auf das Kind nieder, das bemüht ist, sich auf ihrem Schoße aufzurichten, ein ganz neuer Reichtum an künstlerisch verwerteten Bewegungen und zugleich ein trauliches Stück bürger-



Abb. 93. Madonna mit dem Stieglitz, von Raffael. Florenz, Uffizien.

lichen Lebens: Madonna aus dem Hause Orleans (Chantilly; Abb. 91), im kleinsten Format und in überaus zarter koloristischer Behandlung. Ganz ähnlich im Charakter und in der Technik ist die Madonna Tempi (München; Abb. 92); sie steht in einer Landschaft und herzt das Kind, das, wie gewöhnlich, aus dem Bilde heraussieht. Energischer und mutwilliger ist das

seitwärts, leise, aber deutlich, die einzige Unterbrechung der geraden Linie der Hauptfigur: Madonna del Granduca (Pal. Pitti; Abb. 90). Das Kind ist vollgebildet, noch etwas befangen in der Haltung, aber es greift schon lebhaft mit den Händen zu der Mutter in die Höhe. Die feste Modellierung und der sichere, leichte Farbenauftrag, selbstverständlich in Öl, zeigen



Abb. 92. Madonna Tempi, von Raffael. München.

den florentinischen Raffael an, der im Ausdruck noch etwas von der Weichheit eines umbrischen Andachtbildes beibehalten hat. Oder die Madonna sitzt in einer Landschaft, während das auf ihrem Schoße stehende Kind sie zärtlich umarmt (Panshanger, Lord Cowper). Die dünn und leicht aufgetragene Farbe wirkt dort etwas altertümlich und ernst, hier aber leuchtend und heiter. Oder sie sitzt in einem Zimmer, das durch ein Wandbrett mit Ge-

fäßen bezeichnet ist, fast im Profil und blickt auf das Kind nieder, das bemüht ist, sich auf ihrem Schoße aufzurichten, ein ganz neuer Reichtum an künstlerisch verwerteten Bewegungen und zugleich ein trauliches Stück bürger-



Abb. 93. Madonna mit dem Stieglitz, von Raffael. Florenz, Uffizien.

lichen Lebens: Madonna aus dem Hause Orleans (Chantilly; Abb. 91), im kleinsten Format und in überaus zarter koloristischer Behandlung. Ganz ähnlich im Charakter und in der Technik ist die Madonna Tempi (München; Abb. 92); sie steht in einer Landschaft und herzt das Kind, das, wie gewöhnlich, aus dem Bilde heraussieht. Energischer und mutwilliger ist das

Kind, und das Beisammensein der beiden ist weltlich und lustig geworden auf den Bildern der nächsten Zeit: es sitzt ausgelassen auf dem Schoße der Mutter („Madonna Niccolini“ 1508, bei Lord Cowper), oder es hat sich behaglich quer darüber hingelegt und zeigt seine vollendet schönen Formen („Bridgewater-Madonna“ bei Lord Ellesmere). Dieses übrigens nicht gut erhaltene Bild gehört mit dem großartigen Fluß seiner Linien schon in die römische Zeit, aber der Typus ist noch ganz florentinisch.

Die Madonna mit dem kleinen Johannes als Gefährten des Christkindes ist eine Erfindung der florentinischen Bildhauer, die in der dritten Figur ein willkommenes Mittel zu reicherer Gruppierung hatten. Inhaltlich erinnert diese Zusammenstellung bestimmter an die heilige Geschichte, auf die auch das Spruchband oder das von Raffael als Spielzeug beibehaltene Rohrkreuz hinführt. Filippo Lippi gab auf seinen Anbetungsbildern im Walde den kleinen Johannes in ernster oder sogar verehrender Haltung (I, S. 234); bei Raffael ist er zum Spielkameraden des Christkindes geworden. Die mystische und märchenhafte Stimmung Filippos ist verschwunden. Wir werden in eine freundliche Landschaft geführt, worin die Madonna in ganzer Figur sitzt und auf die vor ihr beiderseits stehenden Kinder niederblickt als zärtliche Mutter, aber auch als weltlich feine Frau; ihr Gebetbuch ist eine Reminiszenz an das Kirchenbild. Diesen Vorwurf hat Raffael in zahlreichen Zeichnungen immer wieder anders gewendet und auch in Bildern verschieden behandelt, gleichartig in den Typen und in der Anordnung, nur mit kleinen Abwechselungen, in drei berühmten Darstellungen. Die früheste, die „Madonna im Grünen“ (Wien) von 1506, zeigt die Jungfrau ganz von vorn. Etwas anders die Madonna mit dem Stieglitz (Uffizien; Abb. 93), die trotz ihrer schlechten Erhaltung infolge einer schon früh erlittenen Beschädigung immer noch wegen ihrer wundervollen Komposition den ersten Platz unter den dreien behauptet. Ein Hochzeitsgeschenk für einen Florentiner, hat dies Bild als Hintergrund florentinische Landschaft mit den dünnbelaubten Frühlingsbäumen, die wir auf umbrischen Bildern finden. Johannes reicht dem Christkinde, echt italienisch, einen Spielvogel hin. Endlich die „schöne Gärtnerin“ (Louvre) von 1508. Sie ist fast im Profil dargestellt. Raffael ließ sie bei seiner Abreise unvollendet zurück, und Ridolfo Ghirlandajo soll ihren bauschigen Mantel gemalt haben; trotzdem ist das Bild, wie man an den Füßen der Madonna sieht, nicht ganz fertig gemacht worden, hat aber die Namensbezeichnung Raffaels. Alle drei Bilder sind so komponiert, daß der Kopf der Madonna die Spitze einer pyramidalen Gruppe bildet. Diese

Art der Anordnung geht auf Lionardo zurück, der sie gegen das Ende des Jahrhunderts zuerst angewandt hatte. Raffael ist auf sie wahrscheinlich durch Fra Bartolommeo geführt worden, mit dem er in Florenz früh in Verkehr trat (S. 78).

Er hat dann in den Bildern der dritten Gruppe den Aufbau noch selbständiger wirken lassen, wozu die größere Figurenzahl bei den „heiligen Familien“ von selbst aufforderte, — am glücklichsten in der „Madonna Canigiani“ (München, früher Düsseldorf), wo die Umrisse der Figuren ein Dreieck umschreiben: die Spitze bildet der auf den Stab gelehnte Joseph, die Basis bilden, breit auf die Erde gelagert, Anna und Maria, die die beiden Knaben zwischen sich halten. Das übrigens schlecht erhaltene Bild (kleine Engel in den Wolken sind ganz übermalt worden) ist wichtig, weil es an bestimmte Bilder Fra Bartolommeos erinnert, der um diese Zeit, 1506 oder 1507, Raffael nahe gestanden haben muß. Auf der vorzüglich gemalten und gut erhaltenen heiligen Familie mit dem Lamme (Madrid; Abb. 94) hat Raffael auch noch das Vorbild des großen Meisters Lionardo selbst benutzt (S. 30. 36). Er läßt links unten das Kind auf dem (unglücklich verzeichneten) Lamme reiten, daran schließt sich rechts die auf dem Boden sitzende Mutter, und an sie wieder der aufrecht an seinen Stab gelehnte Joseph, so daß eine nach rechts ansteigende Diagonale die Anordnung bestimmt. Aber die Komposition ist erzwungen. Der Aufbau und insbesondere der Joseph erinnern uns wieder an Fra Bartolommeo, und das



Abb. 94. Heilige Familie mit dem Lamme, von Raffael. Madrid.

Kind, und das Beisammensein der beiden ist weltlich und lustig geworden auf den Bildern der nächsten Zeit: es sitzt ausgelassen auf dem Schoße der Mutter („Madonna Niccolini“ 1508, bei Lord Cowper), oder es hat sich behaglich quer darüber hingelegt und zeigt seine vollendet schönen Formen („Bridgewater-Madonna“ bei Lord Ellesmere). Dieses übrigens nicht gut erhaltene Bild gehört mit dem großartigen Fluß seiner Linien schon in die römische Zeit, aber der Typus ist noch ganz florentinisch.

Die Madonna mit dem kleinen Johannes als Gefährten des Christkindes ist eine Erfindung der florentinischen Bildhauer, die in der dritten Figur ein willkommenes Mittel zu reicherer Gruppierung hatten. Inhaltlich erinnert diese Zusammenstellung bestimmter an die heilige Geschichte, auf die auch das Spruchband oder das von Raffael als Spielzeug beibehaltene Rohrkreuz hinführt. Filippo Lippi gab auf seinen Anbetungsbildern im Walde den kleinen Johannes in ernster oder sogar verehrender Haltung (I, S. 234); bei Raffael ist er zum Spielkameraden des Christkindes geworden. Die mystische und märchenhafte Stimmung Filippos ist verschwunden. Wir werden in eine freundliche Landschaft geführt, worin die Madonna in ganzer Figur sitzt und auf die vor ihr beiderseits stehenden Kinder niederblickt als zärtliche Mutter, aber auch als weltlich feine Frau; ihr Gebetbuch ist eine Reminiszenz an das Kirchenbild. Diesen Vorwurf hat Raffael in zahlreichen Zeichnungen immer wieder anders gewendet und auch in Bildern verschieden behandelt, gleichartig in den Typen und in der Anordnung, nur mit kleinen Abwechselungen, in drei berühmten Darstellungen. Die früheste, die „Madonna im Grünen“ (Wien) von 1506, zeigt die Jungfrau ganz von vorn. Etwas anders die Madonna mit dem Stieglitz (Uffizien; Abb. 93), die trotz ihrer schlechten Erhaltung infolge einer schon früh erlittenen Beschädigung immer noch wegen ihrer wundervollen Komposition den ersten Platz unter den dreien behauptet. Ein Hochzeitsgeschenk für einen Florentiner, hat dies Bild als Hintergrund florentinische Landschaft mit den dünnbelaubten Frühlingsbäumen, die wir auf umbrischen Bildern finden. Johannes reicht dem Christkinde, echt italienisch, einen Spielvogel hin. Endlich die „schöne Gärtnerin“ (Louvre) von 1508. Sie ist fast im Profil dargestellt. Raffael ließ sie bei seiner Abreise unvollendet zurück, und Ridolfo Ghirlandajo soll ihren bauschigen Mantel gemalt haben; trotzdem ist das Bild, wie man an den Füßen der Madonna sieht, nicht ganz fertig gemacht worden, hat aber die Namensbezeichnung Raffaels. Alle drei Bilder sind so komponiert, daß der Kopf der Madonna die Spitze einer pyramidalen Gruppe bildet. Diese

Art der Anordnung geht auf Lionardo zurück, der sie gegen das Ende des Jahrhunderts zuerst angewandt hatte. Raffael ist auf sie wahrscheinlich durch Fra Bartolommeo geführt worden, mit dem er in Florenz früh in Verkehr trat (S. 78).

Er hat dann in den Bildern der dritten Gruppe den Aufbau noch selbständiger wirken lassen, wozu die größere Figurenzahl bei den „heiligen Familien“ von selbst aufforderte, — am glücklichsten in der „Madonna Canigiani“ (München, früher Düsseldorf), wo die Umrisse der Figuren ein Dreieck umschreiben: die Spitze bildet der auf den Stab gelehnte Joseph, die Basis bilden, breit auf die Erde gelagert, Anna und Maria, die die beiden Knaben zwischen sich halten. Das übrigens schlecht erhaltene Bild (kleine Engel in den Wolken sind ganz übermalt worden) ist wichtig, weil es an bestimmte Bilder Fra Bartolommeos erinnert, der um diese Zeit, 1506 oder 1507, Raffael nahe gestanden haben muß. Auf der vorzüglich gemalten und gut erhaltenen heiligen Familie mit dem Lamme (Madrid; Abb. 94) hat Raffael auch noch das Vorbild des großen Meisters Lionardo selbst benutzt (S. 30. 36). Er läßt links unten das Kind auf dem (unglücklich verzeichneten) Lamme reiten, daran schließt sich rechts die auf dem Boden sitzende Mutter, und an sie wieder der aufrecht an seinen Stab gelehnte Joseph, so daß eine nach rechts ansteigende Diagonale die Anordnung bestimmt. Aber die Komposition ist erzwungen. Der Aufbau und insbesondere der Joseph erinnern uns wieder an Fra Bartolommeo, und das



Abb. 94. Heilige Familie mit dem Lamme, von Raffael. Madrid.

kleine Kunstwerk wird in das Ende von Raffaels florentinischer Zeit zu setzen sein.

Von den umbrischen Madonnen bis zu diesen Bildern ist ein langer Weg. Raffael hat ihn zurückgelegt in wenigen Jahren, die ihn zu einem selbständigen Künstler gemacht haben, zu dem größten Meister des religiösen Genrebildes. Dieser Gattung bleibt alles in engerer Bedeutung Sinnliche, wie wir es z. B. bei Correggio oder bei Tizian finden werden, fern, und über dem Natürlichen und Alltäglichen, dem doch sein volles Recht geschieht, liegt, wie ein Schleier oder ein Hauch, eine höhere Auffassung, eine Verklärung, die aber nichts mit kirchlichen Erregungen zu tun hat. Wir erinnern dafür nur an einen Zug: das natürlich reizende, unendlich mannigfaltig aufgefaßte, spielende Kind ist durchaus Raffaels persönliches Produkt und kann auch als Kennzeichen dienen, so oft man ihn mit andern Künstlern wie Perugino oder Fra Bartolommeo zusammentreffen sieht. Es bleibt nur ein Rest von religiöser Stimmung aus dem Inhalt der Bilder für unsere Empfindung auch in den Formen zurück, die also in einem glücklichen Verhältnis stehen zu dem Ausdrucke, den der Künstler beabsichtigt hat. Hätte er fortgefahren, in dem vorgeschriebenen Gerüste der umbrischen Schule große Andachtbilder zu malen, so würde er freilich Perugino und Pinturicchio immer noch übertroffen, aber doch nicht das Verhältnis zur Natur gewonnen haben, welches er sich an den kleineren Aufgaben in Florenz erarbeiten mußte. Wie streng er diese faßte, sieht man aus seinem Verhältnis zum Technischen im engeren Sinne. Er macht zwar Fortschritte in der Zusammenstimmung der Farben und auch in der Art sie aufzutragen. Aber die besonderen Probleme der Farbenwirkung und des Helldunkels beschäftigen ihn noch nicht; er hat noch genug an dem geistigen Ausdrucke des Inhalts und an den Linien zu tun. In Rom wird das anders. Da kommt die Technik an die Reihe, und mit dem Umfang der Fresken wächst auch der Stil der Komposition. Die religiösen Genrebilder Raffaels werden dort ebenfalls noch freier in den Formen, sie bekommen etwas von dem Adel, aber auch bisweilen von der Kälte und dem Prunk des auf antiken Trümmern einhergehenden römischen Lebens, und sie haben endlich besondere koloristische Vorzüge. Die römische Madonna Raffaels zeigt uns wohl sofort, daß sie auf einer höheren Stufe steht und, wenn man will, noch idealer ist, aber unserem Gemüte steht die florentinische näher.

Einmal wenigstens hat er noch ein strengeres Andachtbild gemalt in der Art Fra Bartolommeos und zum teil auch in Typen, die an diesen

erinnern: die Madonna unter dem Baldachin, thronend über vier männlichen Heiligen und zwei Engeln, die unten an der Thronstufe stehen (Pal. Pitti; Abb. 95). Das großartige Bild ist nie vollendet worden; Raffael ließ es zurück, als er im Herbst 1508 nach Rom ging. Viel später



Abb. 95. Madonna unter dem Baldachin, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

hat man in seiner Werkstatt noch den ganzen oberen Teil mit den schwebenden Engeln (zum teil aus seinem Fresko in S. Maria della Pace in Rom) und wahrscheinlich auch den Augustinus rechts hinzugefügt.

Kurz vorher hatte er ein großes Ölbild, die Grablegung (Villa Borghese) für Perugia, nachdem er jahrelang an den Entwürfen dazu gearbeitet, an Ort und Stelle vollendet (1507). Atalanta Baglioni (I, S. 301),

kleine Kunstwerk wird in das Ende von Raffaels florentinischer Zeit zu setzen sein.

Von den umbrischen Madonnen bis zu diesen Bildern ist ein langer Weg. Raffael hat ihn zurückgelegt in wenigen Jahren, die ihn zu einem selbständigen Künstler gemacht haben, zu dem größten Meister des religiösen Genrebildes. Dieser Gattung bleibt alles in engerer Bedeutung Sinnliche, wie wir es z. B. bei Correggio oder bei Tizian finden werden, fern, und über dem Natürlichen und Alltäglichen, dem doch sein volles Recht geschieht, liegt, wie ein Schleier oder ein Hauch, eine höhere Auffassung, eine Verklärung, die aber nichts mit kirchlichen Erregungen zu tun hat. Wir erinnern dafür nur an einen Zug: das natürlich reizende, unendlich mannigfaltig aufgefaßte, spielende Kind ist durchaus Raffaels persönliches Produkt und kann auch als Kennzeichen dienen, so oft man ihn mit andern Künstlern wie Perugino oder Fra Bartolommeo zusammentreffen sieht. Es bleibt nur ein Rest von religiöser Stimmung aus dem Inhalt der Bilder für unsere Empfindung auch in den Formen zurück, die also in einem glücklichen Verhältnis stehen zu dem Ausdrucke, den der Künstler beabsichtigt hat. Hätte er fortgefahren, in dem vorgeschriebenen Gerüste der umbrischen Schule große Andachtbilder zu malen, so würde er freilich Perugino und Pinturicchio immer noch übertroffen, aber doch nicht das Verhältnis zur Natur gewonnen haben, welches er sich an den kleineren Aufgaben in Florenz erarbeiten mußte. Wie streng er diese faßte, sieht man aus seinem Verhältnis zum Technischen im engeren Sinne. Er macht zwar Fortschritte in der Zusammenstimmung der Farben und auch in der Art sie aufzutragen. Aber die besonderen Probleme der Farbenwirkung und des Helldunkels beschäftigen ihn noch nicht; er hat noch genug an dem geistigen Ausdrucke des Inhalts und an den Linien zu tun. In Rom wird das anders. Da kommt die Technik an die Reihe, und mit dem Umfang der Fresken wächst auch der Stil der Komposition. Die religiösen Genrebilder Raffaels werden dort ebenfalls noch freier in den Formen, sie bekommen etwas von dem Adel, aber auch bisweilen von der Kälte und dem Prunk des auf antiken Trümmern einhergehenden römischen Lebens, und sie haben endlich besondere koloristische Vorzüge. Die römische Madonna Raffaels zeigt uns wohl sofort, daß sie auf einer höheren Stufe steht und, wenn man will, noch idealer ist, aber unserem Gemüte steht die florentinische näher.

Einmal wenigstens hat er noch ein strengeres Andachtbild gemalt in der Art Fra Bartolommeos und zum teil auch in Typen, die an diesen

erinnern: die Madonna unter dem Baldachin, thronend über vier männlichen Heiligen und zwei Engeln, die unten an der Thronstufe stehen (Pal. Pitti; Abb. 95). Das großartige Bild ist nie vollendet worden; Raffael ließ es zurück, als er im Herbst 1508 nach Rom ging. Viel später



Abb. 95. Madonna unter dem Baldachin, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

hat man in seiner Werkstatt noch den ganzen oberen Teil mit den schwebenden Engeln (zum teil aus seinem Fresko in S. Maria della Pace in Rom) und wahrscheinlich auch den Augustinus rechts hinzugefügt.

Kurz vorher hatte er ein großes Ölbild, die Grablegung (Villa Borghese) für Perugia, nachdem er jahrelang an den Entwürfen dazu gearbeitet, an Ort und Stelle vollendet (1507). Atalanta Baglioni (I, S. 301),



Abb. 96. Die Grablegung (Teilstück), von Raffael. Rom, Villa Borghese.

die in furchtbarer Familienfehde ihren Sohn verflucht und ihn dann unter den Dolchstichen ihrer eigenen Parteigänger hatte sterben sehen, wollte ihrem Schmerz ein versöhnendes Denkmal setzen und bestellte darum für ihre Familienkapelle in S. Francesco bei dem jungen umbrischen Landsmanne, der wahrscheinlich noch selbst als Knabe einen Teil dieser schrecklichen Dinge mit angesehen hatte, ein Bild (Abb. 96). Raffael hat in langem Studium, wovon uns noch viele Überbleibsel in Zeichnungen (Abb. 97) erhalten sind, zuerst eine Pietà, eine Klage um den Leichnam Christi, vorbereitet, in der Art des bekannten Bildes seines Lehrers von 1495 (I, S. 319), das ihm wohl als Vorbild gegeben worden ist, — aber mit wesentlichen Abweichungen, so daß z. B. der Christuskörper nicht mehr sitzt, sondern auf dem Schoße der Frauen liegt, und diese tiefer und wesentlicher mit dem Gegenstande ihres Schmerzes beschäftigt erscheinen. Dann hat er unter dem Einflusse eines

Kupferstichs von Mantegna (I, S. 379), den er schon für die erste Auffassung mitbenutzt hatte, den Vorgang in eine Grablegung umgestaltet und die klagenden Figuren der Pietà daneben gestellt, und in dieser Form hat er



Abb. 97. Studie zur Grablegung, von Raffael. Louvre.

nach vielen weiteren Änderungen das Bild in Öl ausgeführt. In der Farbe wirkt es, zumal in seinem dermaligen verdorbenen Zustande, nicht günstig; es läßt sich aber auch bezweifeln, ob Raffael nach seiner bisherigen Tätigkeit damals schon eine Komposition mit vielen in die Tiefe gestellten

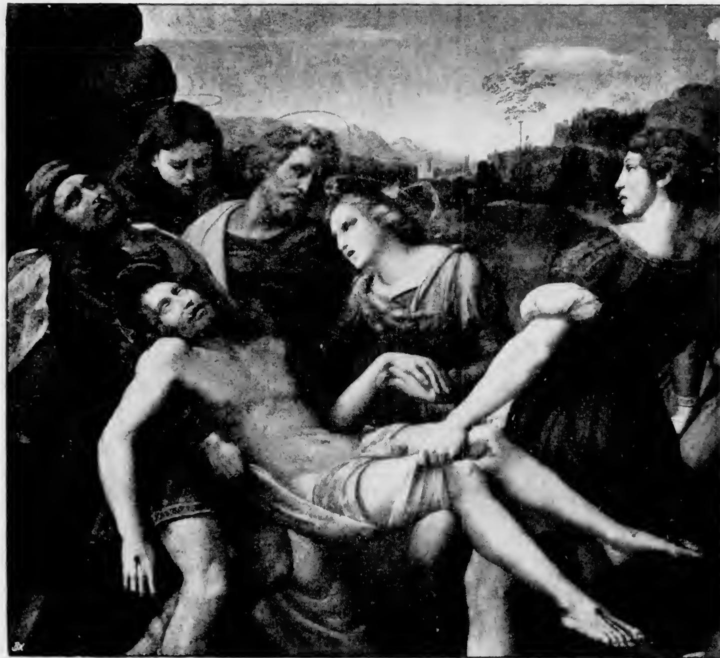


Abb. 96. Die Grablegung (Teilstück), von Raffael. Rom, Villa Borghese.

die in furchtbarer Familienfehde ihren Sohn verflucht und ihn dann unter den Dolchstichen ihrer eigenen Parteigänger hatte sterben sehen, wollte ihrem Schmerz ein versöhnendes Denkmal setzen und bestellte darum für ihre Familienkapelle in S. Francesco bei dem jungen umbrischen Landsmanne, der wahrscheinlich noch selbst als Knabe einen Teil dieser schrecklichen Dinge mit angesehen hatte, ein Bild (Abb. 96). Raffael hat in langem Studium, wovon uns noch viele Überbleibsel in Zeichnungen (Abb. 97) erhalten sind, zuerst eine Pietà, eine Klage um den Leichnam Christi, vorbereitet, in der Art des bekannten Bildes seines Lehrers von 1495 (I, S. 319), das ihm wohl als Vorbild gegeben worden ist, — aber mit wesentlichen Abweichungen, so daß z. B. der Christuskörper nicht mehr sitzt, sondern auf dem Schoße der Frauen liegt, und diese tiefer und wesentlicher mit dem Gegenstande ihres Schmerzes beschäftigt erscheinen. Dann hat er unter dem Einflusse eines

Kupferstichs von Mantegna (I, S. 379), den er schon für die erste Auffassung mitbenutzt hatte, den Vorgang in eine Grablegung umgestaltet und die klagenden Figuren der Pietà daneben gestellt, und in dieser Form hat er



Abb. 97. Studie zur Grablegung, von Raffael. Louvre.

nach vielen weiteren Änderungen das Bild in Öl ausgeführt. In der Farbe wirkt es, zumal in seinem dermaligen verdorbenen Zustande, nicht günstig; es läßt sich aber auch bezweifeln, ob Raffael nach seiner bisherigen Tätigkeit damals schon eine Komposition mit vielen in die Tiefe gestellten

Figuren koloristisch beherrschen konnte. Die Schönheit der Linien und die Kraft in den Bewegungen, auch den ernstgemeinten Ausdruck der Gesichter hat wohl noch jeder bewundert. Aber man hat doch den Eindruck, daß diesem Aufwande von Mitteln die Tiefe des Inhalts nicht entspricht, als ob an Stelle der Eingebung die Überlegung gewaltet habe. Raffaels Schönheitssinn fühlte sich zu Passionsszenen nie recht hingezogen. Viel später noch, als er lange auf seiner Höhe stand, nahm er die Hauptgruppe seiner „Kreuztragung" von 1515 (Spasimo di Sicilia, Madrid) aus seines Freundes Dürer großer Holzschnittpassion. Das berühmte Bild bleibt um dieser ergreifenden Hauptfigur willen immer ein „Raffael", aber es ist von Schülern gemalt und zum teil sogar komponiert, und man wird dem großen Künstler auf vielen anderen lieber begegnen. Sogar auf der Grablegung der Galerie Borghese. Man merkt hier schon etwas von dem großen Stil der nächsten Zeit, aber der Geist Raffaels regt sich darin noch nicht so frei wie bald in den Fresken der römischen Periode.

Kardinal Giuliano della Rovere, in der Geschichte als Julius II. bekannt, unter dessen Regierung Michelangelo und Raffael nach Rom kamen, war sechzig Jahre alt, als er den Thron bestieg (1503). Während der Herrschaft des Gegners seines Hauses, Alexanders VI. Borgia, dem er nun nach einer kurzen Zwischenregierung folgte, hatten harte Geschicke seinen Charakter und seinen kriegerischen Mut gestählt und ihn auf die Aufgabe seines Lebens vorbereitet, aus dem Patrimonium Petri einen widerstandsfähigen weltlichen Staat zu machen. Er war seit langer Zeit wieder der erste bedeutende politische Papst, unter den Päpsten überhaupt der erste wirkliche Territorialfürst, — und obwohl ihm manches fehlschlug in den von Unruhen erfüllten Jahren seiner Regierung, so konnte er doch den Kirchenstaat größer und stärker, als er je gewesen war, seinem Nachfolger Leo X. überlassen. Er war nicht, wie dieser, ein Lebemann und Freund der Künstler und Dichter, nicht Humanist oder gar Dilettant. Er war der Mann der Tat und des Schwertes, ganz erfüllt von dem Gefühl der Verantwortlichkeit, das ihm seine Stellung und die Auffassung seiner Pflichten einflößten. Aber er brauchte auch die Künste, nur nicht im Dienste des Luxus und zu heiteren Lebensgenüssen, sondern damit sie die Größe der Stadt verkündeten, die das Haupt der Völker sein sollte. Und weil das öffentliche Leben durch ihn einen wichtigen politischen Inhalt bekam, und er die Künstler an die

richtige Stelle setzte, ohne sie allzusehr durch Vorschriften zu beengen oder gar zu höfischer Schmeichelei zu veranlassen, so zeigt die Kunst unter ihm einen Zug von Gesundheit und frischer Kraft, den sie in den äußerlich glänzenderen Tagen Leos nicht bewahrt hat.

Rom glich im Anfang des 16. Jahrhunderts im wesentlichen noch einer mittelalterlichen Stadt. Von dem, was jetzt seit Jahrhunderten ihren äußeren

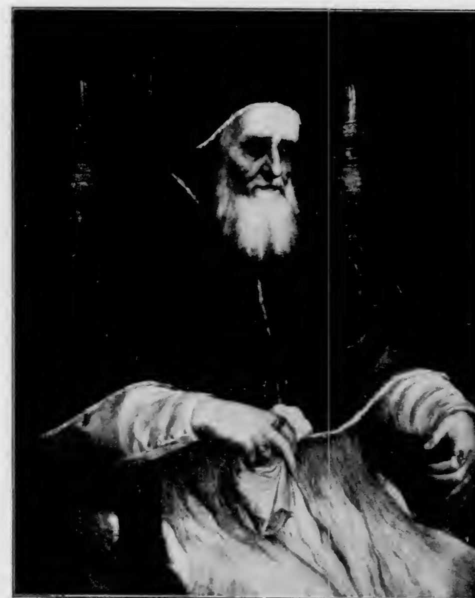


Abb. 98. Bildnis Julius II., von Raffael (unten S. 197). Florenz, Uffizien.

Charakter bestimmt, fehlte damals noch das Meiste: der spätere Vatikan mit der Peterskirche, das Kapitol, zahlreiche Paläste und Villen, die künstlerisch eingefaßten Plätze mit ihren Treppen, Brunnen und Denkmälern. Aus Sixtus IV. Zeit stammten die berühmten Fresken in der nach ihm benannten, doch nur sehr bescheidenen Kapelle, und unter Alexander VI. hatte Pinturicchio Kirchen und Paläste mit seinen Fresken geschmückt. Verschiedene Baumeister aus Florenz waren tätig gewesen, Kirchenfassaden waren aufgeführt und einzelne Paläste entstanden. Aber im Vergleich mit dem Ein-

Figuren koloristisch beherrschen konnte. Die Schönheit der Linien und die Kraft in den Bewegungen, auch den ernstgemeinten Ausdruck der Gesichter hat wohl noch jeder bewundert. Aber man hat doch den Eindruck, daß diesem Aufwande von Mitteln die Tiefe des Inhalts nicht entspricht, als ob an Stelle der Eingebung die Überlegung gewaltet habe. Raffaels Schönheitssinn fühlte sich zu Passionsszenen nie recht hingezogen. Viel später noch, als er lange auf seiner Höhe stand, nahm er die Hauptgruppe seiner „Kreuztragung" von 1515 (Spasimo di Sicilia, Madrid) aus seines Freundes Dürer großer Holzschnittpassion. Das berühmte Bild bleibt um dieser ergreifenden Hauptfigur willen immer ein „Raffael", aber es ist von Schülern gemalt und zum teil sogar komponiert, und man wird dem großen Künstler auf vielen anderen lieber begegnen. Sogar auf der Grablegung der Galerie Borghese. Man merkt hier schon etwas von dem großen Stil der nächsten Zeit, aber der Geist Raffaels regt sich darin noch nicht so frei wie bald in den Fresken der römischen Periode.

Kardinal Giuliano della Rovere, in der Geschichte als Julius II. bekannt, unter dessen Regierung Michelangelo und Raffael nach Rom kamen, war sechzig Jahre alt, als er den Thron bestieg (1503). Während der Herrschaft des Gegners seines Hauses, Alexanders VI. Borgia, dem er nun nach einer kurzen Zwischenregierung folgte, hatten harte Geschicke seinen Charakter und seinen kriegerischen Mut gestählt und ihn auf die Aufgabe seines Lebens vorbereitet, aus dem Patrimonium Petri einen widerstandsfähigen weltlichen Staat zu machen. Er war seit langer Zeit wieder der erste bedeutende politische Papst, unter den Päpsten überhaupt der erste wirkliche Territorialfürst, — und obwohl ihm manches fehlschlug in den von Unruhen erfüllten Jahren seiner Regierung, so konnte er doch den Kirchenstaat größer und stärker, als er je gewesen war, seinem Nachfolger Leo X. überlassen. Er war nicht, wie dieser, ein Lebemann und Freund der Künstler und Dichter, nicht Humanist oder gar Dilettant. Er war der Mann der Tat und des Schwertes, ganz erfüllt von dem Gefühl der Verantwortlichkeit, das ihm seine Stellung und die Auffassung seiner Pflichten einflößten. Aber er brauchte auch die Künste, nur nicht im Dienste des Luxus und zu heiteren Lebensgenüssen, sondern damit sie die Größe der Stadt verkündeten, die das Haupt der Völker sein sollte. Und weil das öffentliche Leben durch ihn einen wichtigen politischen Inhalt bekam, und er die Künstler an die

richtige Stelle setzte, ohne sie allzusehr durch Vorschriften zu beengen oder gar zu höfischer Schmeichelei zu veranlassen, so zeigt die Kunst unter ihm einen Zug von Gesundheit und frischer Kraft, den sie in den äußerlich glänzenderen Tagen Leos nicht bewahrt hat.

Rom glich im Anfang des 16. Jahrhunderts im wesentlichen noch einer mittelalterlichen Stadt. Von dem, was jetzt seit Jahrhunderten ihren äußeren

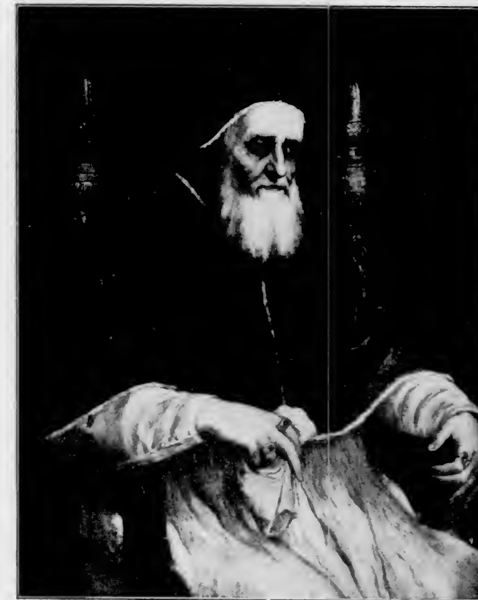


Abb. 98. Bildnis Julius II., von Raffael (unten S. 197). Florenz, Uffizien.

Charakter bestimmt, fehlte damals noch das Meiste: der spätere Vatikan mit der Peterskirche, das Kapitol, zahlreiche Paläste und Villen, die künstlerisch eingefaßten Plätze mit ihren Treppen, Brunnen und Denkmälern. Aus Sixtus IV. Zeit stammten die berühmten Fresken in der nach ihm benannten, doch nur sehr bescheidenen Kapelle, und unter Alexander VI. hatte Pinturicchio Kirchen und Paläste mit seinen Fresken geschmückt. Verschiedene Baumeister aus Florenz waren tätig gewesen, Kirchenfassaden waren aufgeführt und einzelne Paläste entstanden. Aber im Vergleich mit dem Ein-

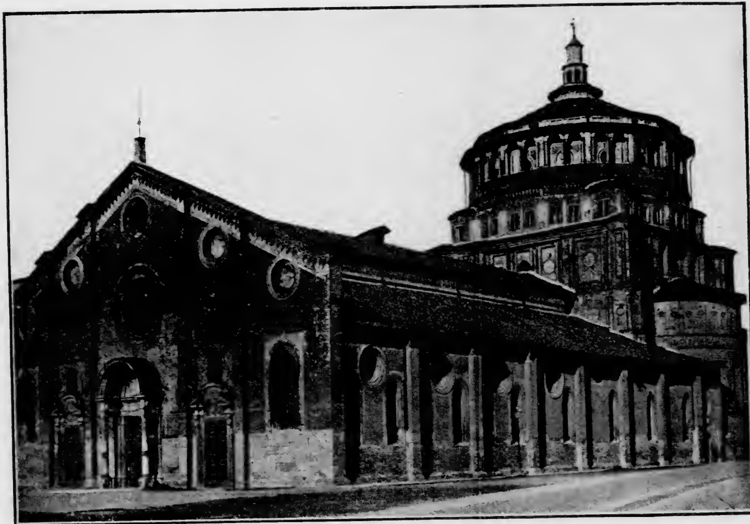


Abb. 99. S. Maria delle Grazie in Mailand.

druck, den die Welt des Altertums und des Mittelalters hier in der ewigen Stadt machte, waren es doch nur bescheidene Aufgaben, die dagegen nicht ankommen konnten, und gerade die namhaftesten Architekten, Alberti und Bernardo Rossellino, waren nicht mit sichtbaren Leistungen hervorgetreten. Alle diese überbot bald darnach der formgewandte und ungemein betriebsame Giuliano da Sangallo (1445—1516), der schon als ganz junger Mensch in Rom einen Schatz von Aufnahmen antiker Bauwerke eingesammelt hatte. In Florenz, wo er dem Kreise Verrocchios, also auch dem nur wenig jüngeren Lionardo nahe stand, erscheint er uns als ein moderner Fortsetzer Brunelleschis, weniger streng und oft sogar anmutig in den Formen, vielseitig brauchbar auch für kleinere dekorative Aufgaben, immer leicht und manchmal auch oberflächlich. Seine ausgedehnte Tätigkeit in Rom, wo er sein Leben zu spät für seinen Nachruhm beschloß, läßt sich nur noch in einigen sichtbaren Überbleibseln verfolgen. Das Weitere sagen uns seine Skizzenbücher. Er begegnet sich mit dem späteren Lionardo, wie man z. B. aus dessen architektonischen Entwürfen zu dem zweiten Reiterdenkmal sieht (S. 27), und er dürfte wohl der erste gewesen sein, der den Römern Hoch-

renaissancemotive gezeigt hat, wenn auch seine Begabung zu einer wirklichen Umgestaltung der Architektur nicht ausgereicht haben würde.

Das wurde anders, sobald die weitausgreifenden Pläne Bramantes, der 1500 aus Mailand gekommen war, etwas von ihrer Wirkung zeigen konnten. Durch ihn wurde Rom in den Kreis der Hochrenaissance gezogen, die nun hier ihre Blüte hatte, wie einst in Florenz die Frührenaissance.

Donato d'Angelo, Bramante genannt, aus einem Orte bei Urbino (1444—1514), gehört zu den vielseitigen Geistern, die nicht nach einzelnen großen, ausgeführten Werken beurteilt sein wollen, sondern nach der fast unübersehbaren Weite ihres Einflusses. Er war ein Maler von dekorativer Richtung in der Art der älteren Umbro-Florentiner: Perugino, Signorelli, Melozzo, — und dabei ein Architekt von einem sehr feinen Formensinn, den er allmählich mit zunehmender Strenge zu einem eigenen Stil ausbildete; in der Lombardei bezeichnete man die Frührenaissance als stile bramantesco im Gegensatz zu dem stile fiorentino. Die Merkmale dieses Stils zeigen sich am deutlichsten im kirchlichen Zentralbau, demnächst auch an der Profanfassade. Seit dem Anfang der siebziger Jahre war Bramante in Mailand der Hofarchitekt Lodovico Moros gewesen (S. 9) und hatte dort, zunächst noch mehr der Sitte des Landes folgend, nicht nur selbst gebaut und in den reichen Ornamenten des lombardischen Geschmacks dekoriert, sondern vor allem auch eine ungemein rührige Nachfolge gefunden, so daß man, was erst seine Schüler geschaffen haben, vielfach schon ihm zugeschrieben hat. Es entstanden Kirchen, Klosterhöfe, Paläste und schlichtere Bürgerhäuser. Im Kirchenbau ging Bramante schon dort von der aus dem Achteck aufsteigenden Kuppel (Baptisterium, jetzt Sakristei von S. Maria bei S. Satiro, vor 1488) über zu einer mit Tambour und Zwickeln auf vier Tragbogen, also auf dem Viereck, ruhenden: S. Maria delle Grazie, seit 1492, mit nach lombardischer Sitte rund abgeschlossenen Querarmen (Abb. 99). Mit diesem Schritte ist die Form der Kuppel für die ganze folgende Zeit gesichert, und Bramante



Abb. 100. Von der Fassade der Cancelleria in Rom.

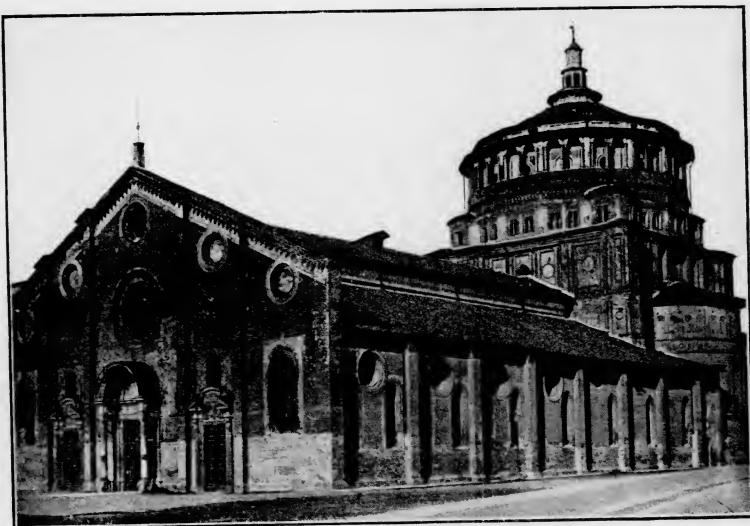


Abb. 99. S. Maria delle Grazie in Mailand.

druck, den die Welt des Altertums und des Mittelalters hier in der ewigen Stadt machte, waren es doch nur bescheidene Aufgaben, die dagegen nicht ankommen konnten, und gerade die namhaftesten Architekten, Alberti und Bernardo Rossellino, waren nicht mit sichtbaren Leistungen hervorgetreten. Alle diese überbot bald darnach der formgewandte und ungemein betriebsame Giuliano da Sangallo (1445—1516), der schon als ganz junger Mensch in Rom einen Schatz von Aufnahmen antiker Bauwerke eingesammelt hatte. In Florenz, wo er dem Kreise Verrocchios, also auch dem nur wenig jüngeren Lionardo nahe stand, erscheint er uns als ein moderner Fortsetzer Brunelleschis, weniger streng und oft sogar anmutig in den Formen, vielseitig brauchbar auch für kleinere dekorative Aufgaben, immer leicht und manchmal auch oberflächlich. Seine ausgedehnte Tätigkeit in Rom, wo er sein Leben zu spät für seinen Nachruhm beschloß, läßt sich nur noch in einigen sichtbaren Überbleibseln verfolgen. Das Weitere sagen uns seine Skizzenbücher. Er begegnet sich mit dem späteren Lionardo, wie man z. B. aus dessen architektonischen Entwürfen zu dem zweiten Reiterdenkmal sieht (S. 27), und er dürfte wohl der erste gewesen sein, der den Römern Hoch-

renaissancemotive gezeigt hat, wenn auch seine Begabung zu einer wirklichen Umgestaltung der Architektur nicht ausgereicht haben würde.

Das wurde anders, sobald die weitausgreifenden Pläne Bramantes, der 1500 aus Mailand gekommen war, etwas von ihrer Wirkung zeigen konnten. Durch ihn wurde Rom in den Kreis der Hochrenaissance gezogen, die nun hier ihre Blüte hatte, wie einst in Florenz die Frührenaissance.

Donato d'Angelo, Bramante genannt, aus einem Orte bei Urbino (1444—1514), gehört zu den vielseitigen Geistern, die nicht nach einzelnen großen, ausgeführten Werken beurteilt sein wollen, sondern nach der fast unübersehbaren Weite ihres Einflusses. Er war ein Maler von dekorativer Richtung in der Art der älteren Umbro-Florentiner: Perugino, Signorelli, Melozzo, — und dabei ein Architekt von einem sehr feinen Formensinn, den er allmählich mit zunehmender Strenge zu einem eigenen Stil ausbildete; in der Lombardei bezeichnete man die Frührenaissance als stile bramantesco im Gegensatz zu dem stile fiorentino. Die Merkmale dieses Stils zeigen sich am deutlichsten im kirchlichen Zentralbau, demnächst auch an der Profanfassade. Seit dem Anfang der siebziger Jahre war Bramante in Mailand der Hofarchitekt Lodovico Moros gewesen (S. 9) und hatte dort, zunächst noch mehr der Sitte des Landes folgend, nicht nur selbst gebaut und in den reichen Ornamenten des lombardischen Geschmacks dekoriert, sondern vor allem auch eine ungemein rührige Nachfolge gefunden, so daß man, was erst seine Schüler geschaffen haben, vielfach schon ihm zugeschrieben hat. Es entstanden Kirchen, Klosterhöfe, Paläste und schlichtere Bürgerhäuser. Im Kirchenbau ging Bramante schon dort von der aus dem Achteck aufsteigenden Kuppel (Baptisterium, jetzt Sakristei von S. Maria bei S. Satiro, vor 1488) über zu einer mit Tambour und Zwickeln auf vier Tragbogen, also auf dem Viereck, ruhenden: S. Maria delle Grazie, seit 1492, mit nach lombardischer Sitte rund abgeschlossenen Querarmen (Abb. 99). Mit diesem Schritte ist die Form der Kuppel für die ganze folgende Zeit gesichert, und Bramante



Abb. 100. Von der Fassade der Cancelleria in Rom.

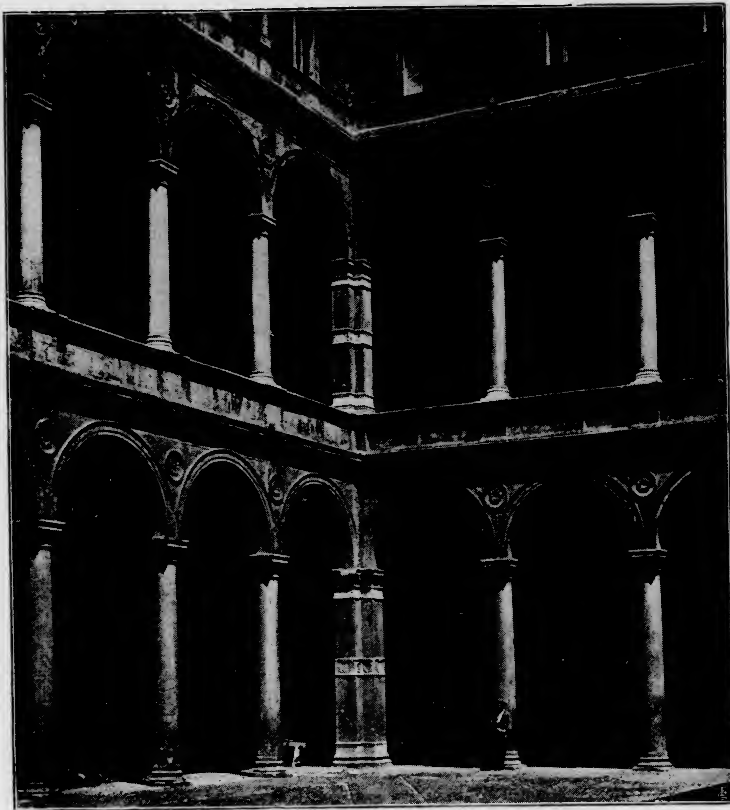


Abb. 101. Hof der Cancelleria in Rom.

selbst hat in Rom an dem Problem weitergearbeitet (S. Peter). In Mailand übte er sich aber ferner in den vielfachen dort beliebten Formen der architektonischen Dekoration. Er veredelte sie nicht nur im Stil, sondern er hat sie auch ohne Frage durch neue Motive aus seiner Erfindung bereichert. Er ist ein hervorragender Ornamentist und beeinflußt wieder Peruzzi und Sodoma, endlich Raffael und seine Nachfolger in ihren Zierformen.

Aber als Baumeister in Rom schränkt er nun diesen Reichtum ein und sucht durch einfachere Formen und schöne Raumverhältnisse zu wirken, und mit der Zeit geht er in der Vereinfachung des Ornaments so weit, daß seine

Formgebung manchmal leer und kühl erscheint gegenüber der kräftigen Profilierung Michelangelos und dem starken, malerisch wirkenden Schattenschlag des Barockstils. Ein durch solche Eindrücke verwöhntes Auge muß sich für das bei ihm Fehlende in den Proportionen zu entschädigen suchen. — Solange man die päpstliche Kanzlei (Palazzo della Cancelleria) mit der in sie eingebauten Kirche S. Lorenzo in Damaso Bramante zuschrieb, konnte man diesen geradezu als einen Fortsetzer des Leon Battista Alberti (I, S. 160) ansehen. Ihre lange, imposante dreistöckige Fassade in mäßiger, nach oben hin abgestufter Rustika ist gewissermaßen die erhöhte Erscheinung des Palazzo Rucellai (I, S. 158). Seit wir aber wissen, daß die für den Kardinal von S. Giorgio (Raffaello Riario) errichtete Cancelleria schon vor 1489 im Bau und 1495, lange ehe Bramante in Rom eintraf, zum Beziehen fertig war, meinen wir sogar einzusehen, daß Bramante in diesen Formen gar nicht hätte bauen können! Die zwei oberen Stockwerke der Fassade (Abb. 100) haben Pilaster mit den aus der florentinischen Frührenaissance übernommenen korinthischen Kapitälen, wogegen Bramante die dorische Ordnung bevorzugt, die durch ihn zur Regel wird und z. B. von Peruzzi angenommen worden ist. Der geräumige, edel wirkende Hof hat ebenfalls drei Geschosse (Abb. 101). Das oberste wiederholt das Motiv der Fassade mit korinthischen Pilastern und geradlinigem Auflager. Die zwei unteren haben (wirklich antike) dorische Säulen, aber mit Bogen darüber, was Bramante nicht zugelassen haben würde. Endlich die Gesimsbildung ist toskanisch. Die Fenster des Hauptstocks der Fassade sind (wie schon an einigen früheren Bauwerken der Stadt Rom) der spätrömischen Porta de' Borsari in Verona entlehnt. Die Cancelleria ist also florentinischer Herkunft, von einem Baumeister entworfen, der in den Wegen Albertis und Bernardo Rossellinos weiterging und dessen Name noch zu suchen ist; Giuliano da Sangallo, den man vorgeschlagen hat, war es jedenfalls nicht. Mit der Cancelleria scheidet auch der kleine Palast Giraud, der eine Abwandlung von ihr ist, aus Bramantes Werk aus; höchstens könnte der ganz anders gestaltete Hof, ein Pfeilerbau mit Bogen und Pilastern, von ihm



Abb. 102. Von der Fassade des Palastes Giraud in Rom.

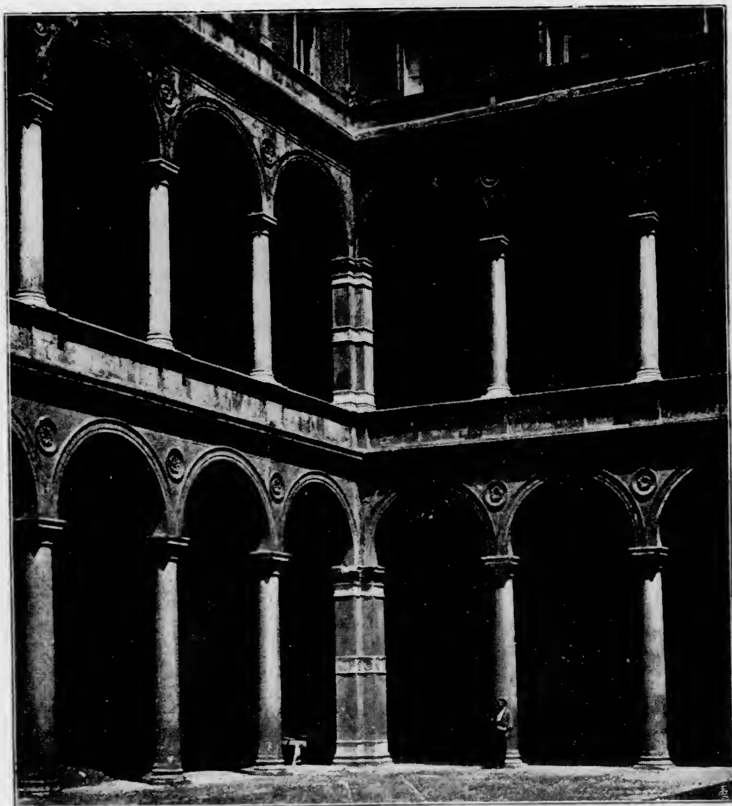


Abb. 101. Hof der Cancelleria in Rom.

selbst hat in Rom an dem Problem weitergearbeitet (S. Peter). In Mailand übte er sich aber ferner in den vielfachen dort beliebten Formen der architektonischen Dekoration. Er veredelte sie nicht nur im Stil, sondern er hat sie auch ohne Frage durch neue Motive aus seiner Erfindung bereichert. Er ist ein hervorragender Ornamentist und beeinflußt wieder Peruzzi und Sodoma, endlich Raffael und seine Nachfolger in ihren Zierformen.

Aber als Baumeister in Rom schränkt er nun diesen Reichtum ein und sucht durch einfachere Formen und schöne Raumverhältnisse zu wirken, und mit der Zeit geht er in der Vereinfachung des Ornaments so weit, daß seine

Formgebung manchmal leer und kühl erscheint gegenüber der kräftigen Profilierung Michelangelos und dem starken, malerisch wirkenden Schattenschlag des Barockstils. Ein durch solche Eindrücke verwöhntes Auge muß sich für das bei ihm Fehlende in den Proportionen zu entschädigen suchen. — Solange man die päpstliche *Kanzlei* (Palazzo della Cancelleria) mit der in sie eingebauten Kirche S. Lorenzo in Damaso Bramante zuschrieb, konnte man diesen geradezu als einen Fortsetzer des Leon Battista Alberti (I, S. 160) ansehen. Ihre lange, imposante dreistöckige Fassade in mäßiger, nach oben hin abgestufter Rustika ist gewissermaßen die erhöhte Erscheinung des Palazzo Rucellai (I, S. 158). Seit wir aber wissen, daß die für den Kardinal von S. Giorgio (Raffaello Riario) errichtete Cancelleria schon vor 1489 im Bau und 1495, lange ehe Bramante in Rom eintraf, zum Beziehen fertig war, meinen wir sogar einzusehen, daß Bramante in diesen Formen gar nicht hätte bauen *können*! Die zwei oberen Stockwerke der Fassade (Abb. 100) haben Pilaster mit den aus der florentinischen Frührenaissance übernommenen korinthischen Kapitälen, wogegen Bramante die dorische Ordnung bevorzugt, die durch ihn zur Regel wird und z. B. von Peruzzi angenommen worden ist. Der geräumige, edel wirkende Hof hat ebenfalls drei Geschosse (Abb. 101). Das oberste wiederholt das Motiv der Fassade mit korinthischen Pilastern und geradlinigem Auflager. Die zwei unteren haben (wirklich antike) dorische Säulen, aber mit Bogen darüber, was Bramante nicht zugelassen haben würde. Endlich die Gesimsbildung ist toskanisch. Die Fenster des Hauptstocks der Fassade sind (wie schon an einigen früheren Bauwerken der Stadt Rom) der spätrömischen Porta de' Borsari in Verona entlehnt. Die Cancelleria ist also florentinischer Herkunft, von einem Baumeister entworfen, der in den Wegen Albertis und Bernardo Rossellinos weiterging und dessen Name noch zu suchen ist; Giuliano da Sangallo, den man vorgeschlagen hat, war es jedenfalls nicht. Mit der Cancelleria scheidet auch der kleine Palast Giraud, der eine Abwandlung von ihr ist, aus Bramantes Werk aus; höchstens könnte der ganz anders gestaltete Hof, ein Pfeilerbau mit Bogen und Pilastern, von ihm



Abb. 102. Von der Fassade des Palastes Giraud in Rom.

herrühren (Abb. 102). Der Bau war im Auftrag des Kardinals Adriano 1496 begonnen, der Hof 1504 fertig. Diese Jahrzahl trägt der für einen dritten Kardinal urkundlich von Bramante erfundene kleine Hof bei S. Maria della Pace (Abb. 103). Unten stehen Bogenpfeiler mit vorgesetzten jonischen Pilastern, oben mit Halbpilastern gekuppelte Pilasterpfeiler, die das gerade Gebälk tragen; in jedem Zwischenraum steht außerdem eine schlanke korinthische Säule. Das also wäre endlich ein echtes Bild von ihm selbst, noch in seiner heutigen Verwahrlosung höchst reizvoll. Aber der Klosterhof ist nur eine Nebengattung des Kirchenbaus. Auf diesem Gebiet vor allem möchten wir

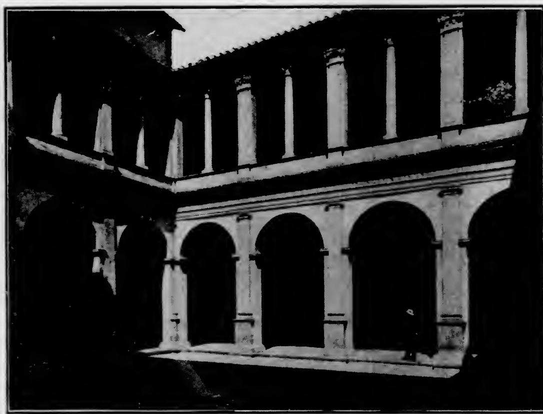


Abb. 103. Hof von S. Maria della Pace in Rom.

doch dem Meister der Maria delle Grazie wieder begegnen. Da werden wir hingewiesen auf das schon 1502 vollendete Tempelchen im Hof von S. Pietro in Montorio, ein Gedächtnismal für den an dieser Stelle einst gekreuzigten Apostelfürsten im Auftrage des spanischen Königspaars (Abb. 104). Es lag nahe, dieses Erstlingswerk in Rom als eine Art Programm anzusehen, und wir hören, daß alsbald schon die Künstler den Janiculus erstiegen, um das kleine Wunderwerk zu zeichnen und zu messen. Wir sehen einen zweistöckigen antiken Rundtempel, unten mit einem Umgang von dorischen Säulen und Nischen; auf dem Obergeschoß sitzt eine halbkugelförmige Kuppel mit einer modernen Bekrönung. Das Innere hat vier größere Nischen und dorische Pilaster. Höchst einfach, fast ohne allen Schmuck, wirkt das Ganze

nur durch seine schmächtigen Formen, schlank und zierlich, nichts weniger als großartig. Eine im Grundriß runde Einfassung von bogentragenden Säulen ist nicht zur Ausführung gekommen. Nun lesen wir in klugen Büchern, in diesem ersten ganz im antiken Geiste geschaffenen Monument habe Bramante mit aller Klarheit ausgesprochen, was er im Kirchenbau wollte, für nachdenkliche Gemüter seien darin die Träume der Frührenaissance zur Tat geworden. Wir möchten uns ein wenig von dieser Klarheit ausbitten. Für unser Gefühl hat sich der antike Geist und das, was man allenfalls monumental nennen könnte, deutlicher in Brunelleschis Pazzikapelle (I, S. 135) ausgesprochen als in diesem nüchternen Tempietto, an dem uns nur die konsequent durchgeführte, auf den Ausdruck des Elastischen gebrachte Rundform etwas besonderes zu sein scheint. Aber der Zusammenhang mit dem früheren, mailändischen Bramante ist uns in diesem Modell verloren gegangen, und in bezug auf die Absichten der neuen Hochrenaissance bleibt es den nachdenklichen Gemütern von heute, wenn sie aufrichtig sein wollen, stumm. Eine Feiertagsarbeit, deren Überschätzung wir dem Altertumskultus der Zeit zugute halten müssen. — Einen größeren Reichtum an Erfindung entfaltete er demnächst in den Neubauten des Vatikans, wodurch er im Auftrage des Papstes Julius II. die älteren Teile des Palastes zu einem imposanten Ganzen verbinden sollte. Wir verzichten auf die Beschreibung des Einzelnen, da das Ganze nicht vollendet und das Angefangene (Cortile di S. Damaso)

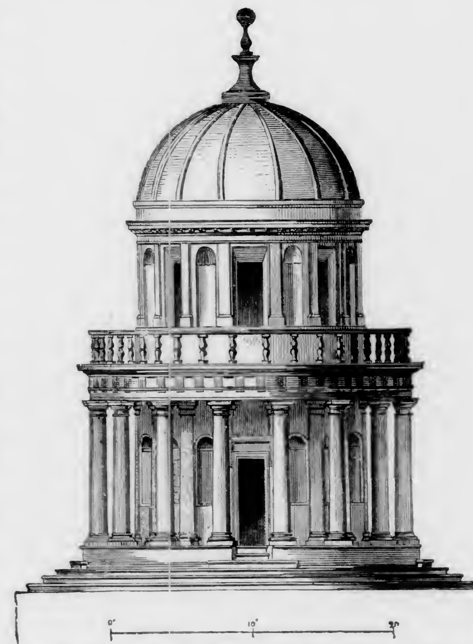


Abb. 104. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom.

herrühren (Abb. 102). Der Bau war im Auftrag des Kardinals Adriano 1496 begonnen, der Hof 1504 fertig. Diese Jahrzahl trägt der für einen dritten Kardinal urkundlich von Bramante erfundene kleine Hof bei S. Maria della Pace (Abb. 103). Unten stehen Bogenpfeiler mit vorgesetzten jonischen Pilastern, oben mit Halbpilastern gekuppelte Pilasterpfeiler, die das gerade Gebälk tragen; in jedem Zwischenraum steht außerdem eine schlanke korinthische Säule. Das also wäre endlich ein echtes Bild von ihm selbst, noch in seiner heutigen Verwahrlosung höchst reizvoll. Aber der Klosterhof ist nur eine Nebengattung des Kirchenbaus. Auf diesem Gebiet vor allem möchten wir

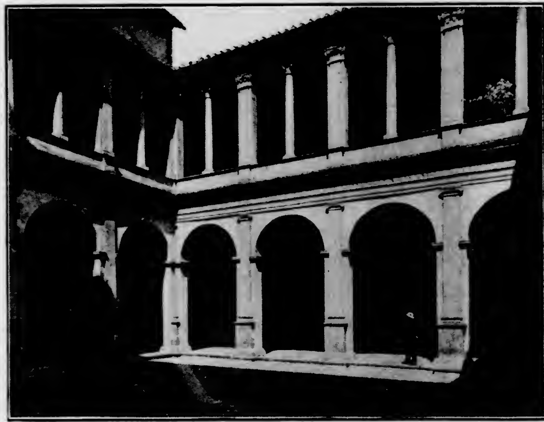


Abb. 103. Hof von S. Maria della Pace in Rom.

doch dem Meister der Maria delle Grazie wieder begegnen. Da werden wir hingewiesen auf das schon 1502 vollendete Tempelchen im Hof von S. Pietro in Montorio, ein Gedächtnismal für den an dieser Stelle einst gekreuzigten Apostelfürsten im Auftrage des spanischen Königspaars (Abb. 104). Es lag nahe, dieses Erstlingswerk in Rom als eine Art Programm anzusehen, und wir hören, daß alsbald schon die Künstler den Janiculus erstiegen, um das kleine Wunderwerk zu zeichnen und zu messen. Wir sehen einen zweistöckigen antiken Rundtempel, unten mit einem Umgang von dorischen Säulen und Nischen; auf dem Obergeschoß sitzt eine halbkugelförmige Kuppel mit einer modernen Bekrönung. Das Innere hat vier größere Nischen und dorische Pilaster. Höchst einfach, fast ohne allen Schmuck, wirkt das Ganze

nur durch seine schmächtigen Formen, schlank und zierlich, nichts weniger als großartig. Eine im Grundriß runde Einfassung von bogentragenden Säulen ist nicht zur Ausführung gekommen. Nun lesen wir in klugen Büchern, in diesem ersten ganz im antiken Geiste geschaffenen Monument habe Bramante mit aller Klarheit ausgesprochen, was er im Kirchenbau wollte, für nachdenkliche Gemüter seien darin die Träume der Frührenaissance zur Tat geworden. Wir möchten uns ein wenig von dieser Klarheit ausbitten. Für unser Gefühl hat sich der antike Geist und das, was man allenfalls monumental nennen könnte, deutlicher in Brunelleschis Pazzikapelle (I, S. 135) ausgesprochen als in diesem nüchternen Tempietto, an dem uns nur die konsequent durchgeführte, auf den Ausdruck des Elastischen gebrachte Rundform etwas besonderes zu sein scheint. Aber der Zusammenhang mit dem früheren, mailändischen Bramante ist uns in diesem Modell verloren gegangen, und in bezug auf die Absichten der neuen Hochrenaissance bleibt es den nachdenklichen Gemütern von heute, wenn sie aufrichtig sein wollen, stumm. Eine Feiertagsarbeit, deren Überschätzung wir dem Altertumskultus der Zeit zugute halten müssen. — Einen größeren Reichtum an Erfindung entfaltete er demnächst in den Neubauten des Vatikans, wodurch er im Auftrage des Papstes Julius II. die älteren Teile des Palastes zu einem imposanten Ganzen verbinden sollte. Wir verzichten auf die Beschreibung des Einzelnen, da das Ganze nicht vollendet und das Angefangene (Cortile di S. Damaso)

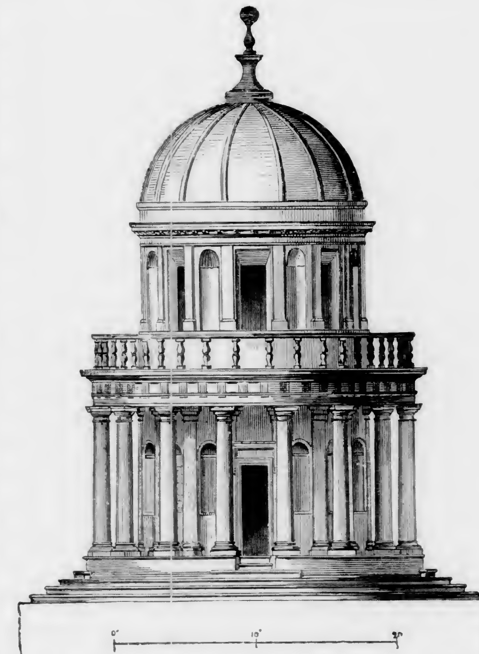


Abb. 104. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom.

durch spätere Umbauten entstellt worden ist. Bramantes Entwürfe waren, wie die Michelangelos, immer zu groß, und die Ausführung hatte mit Hindernissen zu kämpfen. Seine Gegner und Neider nannten ihn Ruinante, weil er für seine Pläne mehr zerstörte, als sie wert waren. Aber seine Stellung als bedeutendster Architekt der Zeit und als erster päpstlicher Baumeister war unbestritten. Sein Einfluß wuchs durch den Anschluß Peruzzis und demnächst Raffaels. Er war das Oberhaupt der vatikanischen Künstler, wenn auch der Papst nach wie vor seinem Giuliano da San Gallo sein besonderes Vertrauen schenkte. Dies ist für die Verhältnisse Michelangelos von Wichtigkeit.


Abb. 105. Taufe Christi, von Andrea Sansovino. Florenz, Taufkirche.

Michelangelo kam ja zunächst nicht als Architekt, sondern als Bildhauer nach Rom. Kurz vor ihm war schon ein anderer florentinischer Bildhauer eingetroffen (1504): Andrea Sansovino, nach seiner Geburtsstadt Monte Sansavino benannt (1460 bis 1529) und wahrscheinlich aus Antonio Pollajuolos Schule hervorgegangen. Er hatte 1502 eine erst später von anderer Hand vollendete Taufe Christi in zwei kolossalen Marmorfiguren dargestellt (über dem Hauptportal der Taufkirche zu Florenz), die in ihrer imposanten Körperbildung, dem Faltenwurf und der schwungvollen, großen Gebärde den Stil der Hochrenaissance erkennen lassen (Abb. 105). In Rom schuf er im Auftrag des Papstes die zwei prächtigsten Prälatengräber für die Kardinäle Sforza (Abb. 106) und Girolamo Basso della Rovere in S. Maria del Popolo (1505 und 1507). In hohen Nischenbauten liegen auf ihren Sarkophagen



Abb. 106. Grabmal des Kardinals Sforza, von Andrea Sansovino. Rom, S. Maria del Popolo.

durch spätere Umbauten entstellt worden ist. Bramantes Entwürfe waren, wie die Michelangelos, immer zu groß, und die Ausführung hatte mit Hindernissen zu kämpfen. Seine Gegner und Neider nannten ihn Ruinante, weil er für seine Pläne mehr zerstörte, als sie wert waren. Aber seine Stellung als bedeutendster Architekt der Zeit und als erster päpstlicher Baumeister war unbestritten. Sein Einfluß wuchs durch den Anschluß Peruzzis und demnächst Raffaels. Er war das Oberhaupt der vatikanischen Künstler, wenn auch der Papst nach wie vor seinem Giuliano da San Gallo sein besonderes Vertrauen schenkte. Dies ist für die Verhältnisse Michelangelos von Wichtigkeit.



Abb. 105. Taufe Christi, von Andrea Sansovino. Florenz, Taufkirche.

Michelangelo kam ja zunächst nicht als Architekt, sondern als Bildhauer nach Rom. Kurz vor ihm war schon ein anderer florentinischer Bildhauer eingetroffen (1504): Andrea Sansovino, nach seiner Geburtsstadt Monte Sansavino benannt (1460 bis 1529) und wahrscheinlich aus Antonio Pollajuolos Schule hervorgegangen. Er hatte 1502 eine erst später von anderer Hand vollendete Taufe Christi in zwei kolossalen Marmorfiguren dargestellt (über dem Hauptportal der Taufkirche zu Florenz), die in ihrer imposanten Körperbildung, dem Faltenwurf und der schwungvollen, großen Gebärde den Stil der Hochrenaissance erkennen lassen (Abb. 105). In Rom schuf er im Auftrag des Papstes die zwei prächtigsten Prälatengräber für die Kardinäle Sforza (Abb. 106) und Girolamo Basso della Rovere in S. Maria del Popolo (1505 und 1507). In hohen Nischenbauten liegen auf ihren Sarkophagen



Abb. 106. Grabmal des Kardinals Sforza, von Andrea Sansovino. Rom, S. Maria del Popolo.

die Gestalten der Verstorbenen, nicht mehr als Tote, wie sie die Florentiner der Frührenaissance darzustellen pflegten, sondern ausruhend, das Haupt auf den Arm gestützt, durch den Gegensatz der Körperteile bewegt und belebt. Kleinere allegorische oder religiöse Figuren stehen oder sitzen in den Seitennischen und auf der Bekrönung, an sich zum teil von ebenso großer Schönheit, wie die Gestalten der beiden Verstorbenen, aber in ihren selbständigen und ebenfalls durch jenen Gegensatz der Teile verstärkten Bewegungen fügen sie sich schon nicht mehr in die ihnen durch die Architektur gewiesene Aufgabe, als bloß dekorative Bestandteile zu wirken. Sie machen schon den Übergang zu der freien Einzelfigur, die fortan in der Plastik der Hochrenaissance herrscht. Die Ornamente an den Grabmälern sind an und für sich gut, aber ihre sorgfältige Ausführung macht innerhalb der beherrschenden Architektur eher einen kleinlichen Eindruck, und es kommt also hier zu keiner harmonischen Gesamtwirkung. Sansovino ist ein Meister des Übergangsstils, ein fruchtbarer, ungemein tätiger und beweglicher Künstler. Seine zahlreichen Werke lassen uns seinen Fleiß und seine Regsamkeit, in Einzelheiten auch seinen Schönheitssinn bewundern, aber sie führen uns keinen reinen Genuß



Abb. 107. Anna selbdritt, von Andrea Sansovino. Rom, S. Agostino.

zu, denn das Unvermittelte in den Teilen macht sich immer zuerst geltend, wenn man nach einem Eindruck des Ganzen sucht. Eine von den Zeitgenossen viel bewunderte Statuengruppe, die heilige Anna selbdritt, seine letzte Arbeit in Rom (S. Agostino, 1512; Abb. 107) interessiert uns, weil sie offenbar unter dem Eindrucke von Lionardos Karton (S. 35) entstanden ist, ohne die Komposition genau nachzuahmen. Das Ergebnis: ein häßliche, gealterte Anna neben der ganz flauen Maria, ist dem Inhalte nach unerfreulich und als plastisches Kunstwerk im Stil durchaus manieriert. — Von da bis zu seinem Tode arbeitete er an dem Skulpturenschmuck der Casa Santa in Loreto, wo im Gegensatze zu Michelangelo das Relief noch einmal recht zur Geltung kommt. Drei Hochreliefs, ein breites und darunter zwei schmälere, mit vier (an jeder Seite zwei) Nischenfiguren, Sibyllen und Propheten, zu beiden Seiten, bilden jedesmal eine der vier Wände. Die höchst sauber ausgeführte architektonische Umrahmung ist im Stil der beiden Prälatengräber gehalten und Andreas Erfindung. Von den Skulpturen gehört ihm das Beste; eine Statue, den „Jeremias“, und zwei Reliefs, die „Verkündigung“ und „Christi Geburt“, hat er vollendet, vier andere noch angefangen. Zu dem Übrigen wird er den zahlreichen Gehilfen und Nachfolgern wenigstens noch die Anweisung gegeben haben. Die Statuen sind denen Michelangelos nachgeahmt, und in den hochausgearbeiteten, teilweise unterhöhlten Figuren der Reliefs findet man manche Erinnerung an Bilder zeitgenössischer Maler, z. B. Raffaels. So gerät denn diese äußerlich glänzend und technisch flott ausführende Bildhauerkunst auf den Weg der Nachahmung, vergißt darüber die Bedingungen ihres Stils und verschleißt dabei ihr persönliches Gepräge. Es wäre wohl kaum möglich, Sansovinos Anteil an diesen Arbeiten genau zu bestimmen, wenn dieser nicht überliefert wäre. Und doch war er der gefeiertste Bildhauer der Hochrenaissance nächst Michelangelo. Er gab die naturalistische Durch-



Abb. 108. Johannes der Täufer, von Rustici. Florenz, Taufkirche.

die Gestalten der Verstorbenen, nicht mehr als Tote, wie sie die Florentiner der Frührenaissance darzustellen pflegten, sondern ausruhend, das Haupt auf den Arm gestützt, durch den Gegensatz der Körperteile bewegt und belebt. Kleinere allegorische oder religiöse Figuren stehen oder sitzen in den Seitennischen und auf der Bekrönung, an sich zum teil von ebenso großer Schönheit, wie die Gestalten der beiden Verstorbenen, aber in ihren selbständigen und ebenfalls durch jenen Gegensatz der Teile verstärkten Bewegungen fügen sie sich schon nicht mehr in die ihnen durch die Architektur gewiesene Aufgabe, als bloß dekorative Bestandteile zu wirken. Sie machen schon den Übergang zu der freien Einzelfigur, die fortan in der Plastik der Hochrenaissance herrscht. Die Ornamente an den Grabmälern sind an und für sich gut, aber ihre sorgfältige Ausführung macht innerhalb der beherrschenden Architektur eher einen kleinlichen Eindruck, und es kommt also hier zu keiner harmonischen Gesamtwirkung. Sansovino ist ein Meister des Übergangsstils, ein fruchtbarer, ungemein tätiger und beweglicher Künstler. Seine zahlreichen Werke lassen uns seinen Fleiß und seine Regsamkeit, in Einzelheiten auch seinen Schönheitssinn bewundern, aber sie führen uns keinen reinen Genuß


Abb. 107. Anna selbdritt, von Andrea Sansovino. Rom, S. Agostino.

zu, denn das Unvermittelte in den Teilen macht sich immer zuerst geltend, wenn man nach einem Eindruck des Ganzen sucht. Eine von den Zeitgenossen viel bewunderte Statuengruppe, die heilige Anna selbdritt, seine letzte Arbeit in Rom (S. Agostino, 1512; Abb. 107) interessiert uns, weil sie offenbar unter dem Eindrucke von Lionardos Karton (S. 35) entstanden ist, ohne die Komposition genau nachzuahmen. Das Ergebnis: ein häßliche, gealterte Anna neben der ganz flauen Maria, ist dem Inhalte nach unerfreulich und als plastisches Kunstwerk im Stil durchaus manieriert. — Von da bis zu seinem Tode arbeitete er an dem Skulpturenschmuck der Casa Santa in Loreto, wo im Gegensatze zu Michelangelo das Relief noch einmal recht zur Geltung kommt. Drei Hochreliefs, ein breites und darunter zwei schmälere, mit vier (an jeder Seite zwei) Nischenfiguren, Sibyllen und Propheten, zu beiden Seiten, bilden jedesmal eine der vier Wände. Die höchst sauber ausgeführte architektonische Umrahmung ist im Stil der beiden Prälatengräber gehalten und Andreas Erfindung. Von den Skulpturen gehört ihm das Beste; eine Statue, den „Jeremias“, und zwei Reliefs, die „Verkündigung“ und „Christi Geburt“, hat er vollendet, vier andere noch angefangen. Zu dem Übrigen wird er den zahlreichen Gehilfen und Nachfolgern wenigstens noch die Anweisung gegeben haben. Die Statuen sind denen Michelangelos nachgeahmt, und in den hochausgearbeiteten, teilweise unterhöhlten Figuren der Reliefs findet man manche Erinnerung an Bilder zeitgenössischer Maler, z. B. Raffaels. So gerät denn diese äußerlich glänzend und technisch flott ausführende Bildhauerkunst auf den Weg der Nachahmung, vergißt darüber die Bedingungen ihres Stils und verschleißt dabei ihr persönliches Gepräge. Es wäre wohl kaum möglich, Sansovinos Anteil an diesen Arbeiten genau zu bestimmen, wenn dieser nicht überliefert wäre. Und doch war er der gefeiertste Bildhauer der Hochrenaissance nächst Michelangelo. Er gab die naturalistische Durch=


Abb. 108. Johannes der Täufer, von Rustici. Florenz, Taufkirche.

bildung, der die älteren florentinischen Plastiker nachstrebten, auf, weil er nach einem freieren Ausdruck und nach größeren Formen suchte. Er blieb aber auf halbem Wege stehen und vermochte nicht, wie Michelangelo, für das Aufgegebene aus eigener innerer Kraft einen Ersatz zu finden. Wir vermissen bei ihm die künstlerische Individualität, die bei den anderen Bildhauern der Hochrenaissance dann allerdings noch mehr hinter dem allgemeinen Stil der Zeit verschwindet. Denn alle diese Übergangsmeister bedeuten nicht viel. Nur vereinzelt gelingt einem ein größerer Wurf, wie dem Rustici, dem drei Bronzefiguren in Nischen (über der Nordtür der Taufkirche in Florenz) angehören: Johannes der Täufer predigend zwischen einem Pharisäer und einem Leviten. Sie haben noch mehr Pathos als Sansovinos „Taufe Christi" und schon einen Anflug von Michelangelo, und der Johannes (Abb. 107) ist außerdem dadurch merkwürdig, daß er unter dem Einfluß Lionardos entstand, der damals (1507) ein halbes Jahr in Rusticis Hause wohnte. Viel geringer sind die selbständigen Leistungen Lorenzettos. An der Marmorstatue des „Jonas" und einem gut komponierten Bronzerelief: „Christus und die Samariterin" (in der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo) hat das Verdienst der Erfindung Raffael. Wo diese Bildhauer des Übergangs noch an das 15. Jahrhundert erinnern oder etwas eigenes geben wollen, werden sie unharmonisch. Am einfachsten und zugleich am sichersten war es schließlich, ganz Michelangelo zu folgen, wie es Raffaello da Montelupo, Montorsoli und Guglielmo della Porta taten und, so sehr er sich auch aus persönlichem Widerwillen dagegen sträubte, Baccio Bandinelli, deren volle Entwickelung der alte Lehrmeister bei seiner langen Lebensdauer noch erlebte.



Abb. 109. Der Vatikanische Palast in Rom.

3. Michelangelo und Raffael in Rom.

Sebastiano del Piombo.

Michelangelo erhielt im März 1505 den Ruf nach Rom durch Giuliano da San Gallo. Er sollte dem Papst ein Grabmal für spätere Zeiten machen, ein Denkmal im größten Stil, etwas anderes, als was gerade Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo herzustellen im Begriff war. Welche verlockende Aufgabe! Er hatte schon Marmorblöcke in Carrara gekauft und wartete ungeduldig auf den Zeitpunkt, wo er mit der Arbeit beginnen könnte, als der Papst wieder anderes Sinnes wurde und es für rühmlicher hielt, den Petersdom neu zu bauen, als schon an sein eigenes Grabmal zu denken. Er war von den neuen Plänen Bramantes ganz entzückt und legte, gerade ein Jahr nach Michelangelos Ankunft, den Grundstein zu dem Neubau der Kirche. Damit war diese Hoffnung für Michelangelo auf lange hinaus und merkwürdigerweise gerade über die Zeit der Regierung dieses Papstes, dem doch das Denkmal galt, verschoben, und zugleich lag hierin der Anfang seines tiefen Gegensatzes gegen Bramante. Er entwich grollend nach Florenz und ließ sich erst nach langen und sehr umständlichen Verhandlungen

bildung, der die älteren florentinischen Plastiker nachstrebten, auf, weil er nach einem freieren Ausdruck und nach größeren Formen suchte. Er blieb aber auf halbem Wege stehen und vermochte nicht, wie Michelangelo, für das Aufgegebene aus eigener innerer Kraft einen Ersatz zu finden. Wir vermissen bei ihm die künstlerische Individualität, die bei den anderen Bildhauern der Hochrenaissance dann allerdings noch mehr hinter dem allgemeinen Stil der Zeit verschwindet. Denn alle diese Übergangsmeister bedeuten nicht viel. Nur vereinzelt gelingt einem ein größerer Wurf, wie dem Rustici, dem drei Bronzefiguren in Nischen (über der Nordtür der Taufkirche in Florenz) angehören: Johannes der Täufer predigend zwischen einem Pharisäer und einem Leviten. Sie haben noch mehr Pathos als Sansovinos „Taufe Christi" und schon einen Anflug von Michelangelo, und der Johannes (Abb. 107) ist außerdem dadurch merkwürdig, daß er unter dem Einfluß Lionardos entstand, der damals (1507) ein halbes Jahr in Rusticis Hause wohnte. Viel geringer sind die selbständigen Leistungen Lorenzettos. An der Marmorstatue des „Jonas" und einem gut komponierten Bronzerelief: „Christus und die Samariterin" (in der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo) hat das Verdienst der Erfindung Raffael. Wo diese Bildhauer des Übergangs noch an das 15. Jahrhundert erinnern oder etwas eigenes geben wollen, werden sie unharmonisch. Am einfachsten und zugleich am sichersten war es schließlich, ganz Michelangelo zu folgen, wie es Raffaello da Montelupo, Montorsoli und Guglielmo della Porta taten und, so sehr er sich auch aus persönlichem Widerwillen dagegen sträubte, Baccio Bandinelli, deren volle Entwickelung der alte Lehrmeister bei seiner langen Lebensdauer noch erlebte.



Abb. 109. Der Vatikanische Palast in Rom.

3. Michelangelo und Raffael in Rom.

Sebastiano del Piombo.

Michelangelo erhielt im März 1505 den Ruf nach Rom durch Giuliano da San Gallo. Er sollte dem Papst ein Grabmal für spätere Zeiten machen, ein Denkmal im größten Stil, etwas anderes, als was gerade Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo herzustellen im Begriff war. Welche verlockende Aufgabe! Er hatte schon Marmorblöcke in Carrara gekauft und wartete ungeduldig auf den Zeitpunkt, wo er mit der Arbeit beginnen könnte, als der Papst wieder anderes Sinnes wurde und es für rühmlicher hielt, den Petersdom neu zu bauen, als schon an sein eigenes Grabmal zu denken. Er war von den neuen Plänen Bramantes ganz entzückt und legte, gerade ein Jahr nach Michelangelos Ankunft, den Grundstein zu dem Neubau der Kirche. Damit war diese Hoffnung für Michelangelo auf lange hinaus und merkwürdigerweise gerade über die Zeit der Regierung dieses Papstes, dem doch das Denkmal galt, verschoben, und zugleich lag hierin der Anfang seines tiefen Gegensatzes gegen Bramante. Er entwich grollend nach Florenz und ließ sich erst nach langen und sehr umständlichen Verhandlungen

bewegen, dem Papst wieder zu Diensten zu sein und zwar diesmal nicht in Rom, sondern in Bologna. Dort war Julius II. im Herbst 1506 an der Spitze seines Heeres eingezogen, nachdem er Giovanni Bentivogli vertrieben und vorher schon im raschen Siegeszuge Perugia dem heiligen Stuhl unterworfen hatte. Zum Gedächtnis dessen stellte Michelangelo eine Bronzestatue des siegreich thronenden Papstes auf (1508), in einer Nische an der Vorderseite des Domes, von der nichts übrig geblieben ist, weil die Bolognesen sie, als sie sich drei Jahre später auf kurze Zeit von der päpstlichen Herrschaft frei machten, auf das feierlichste zerstörten. Michelangelo aber traf nach vielem Verdruß über die Arbeit und ohne nennenswerten persönlichen Gewinn im Frühling 1508 wieder in Rom ein. Anstatt des Grabmals, auf das er gehofft hatte, wurde ihm nun eine Malerarbeit aufgetragen, von der schon früher die Rede gewesen war, und an die sich jetzt der Bildhauer nur mit dem größten Unwillen durch einen Kontrakt binden ließ. Gerade um diese Zeit kam der junge Raffael nach Rom, und bald malte er in demselben Palaste, dessen Kapelle nun Michelangelo mit dem herrlichsten Werke seines Lebens schmücken sollte. Dieser arbeitete an der Decke der Sixtina vom Oktober 1508 bis Ende Oktober 1512, und da sich gleich anfangs die malenden Gehilfen als unbrauchbar erwiesen und nach Florenz zurückgeschickt werden mußten, so war er genötigt, sich selbst den Weg einer ihm nicht vertrauten und an dieser unbequemen Stelle höchst anstrengenden Technik zu suchen und zu ebnen. Er hat das große Werk also nicht nur allein und einsam erfunden, sondern auch ganz mit seiner Hand ausgeführt.

Die Decke der Sixtinischen Kapelle zeigt uns oben am Spiegel bedeutungsvolle Geschichten aus dem Alten Testament, darunter als Einzelgestalten Sibyllen und Propheten, dann, zum teil noch tiefer, Gruppenbilder, die man von jeher als Vorfahren Christi bezeichnet hat, — endlich zwischen ihnen vier Arten von Füllfiguren von rein formellem Wert und ohne einen bestimmten Inhalt.

Der Sache nach war ähnliches schon oft dargestellt worden, und vielleicht hatte der Wille des Bauherrn hier nichts weiter bestimmt, als Sibyllen und Propheten zu malen. Correggio oder die Venezianer hätten die günstige, flache, architektonisch nicht eingeengte Decke als freies Feld für die ungestörte Bewegung ihrer Gestalten angesehen, und unbesorgt um die Einteilung und Anordnung im einzelnen hätten sie uns den Anblick großer Figuren in halber oder ganzer Untersicht gegeben im schönsten Spiel von Farbe und Licht. Michelangelo dagegen, der doch sonst in großen Zügen zu schaffen

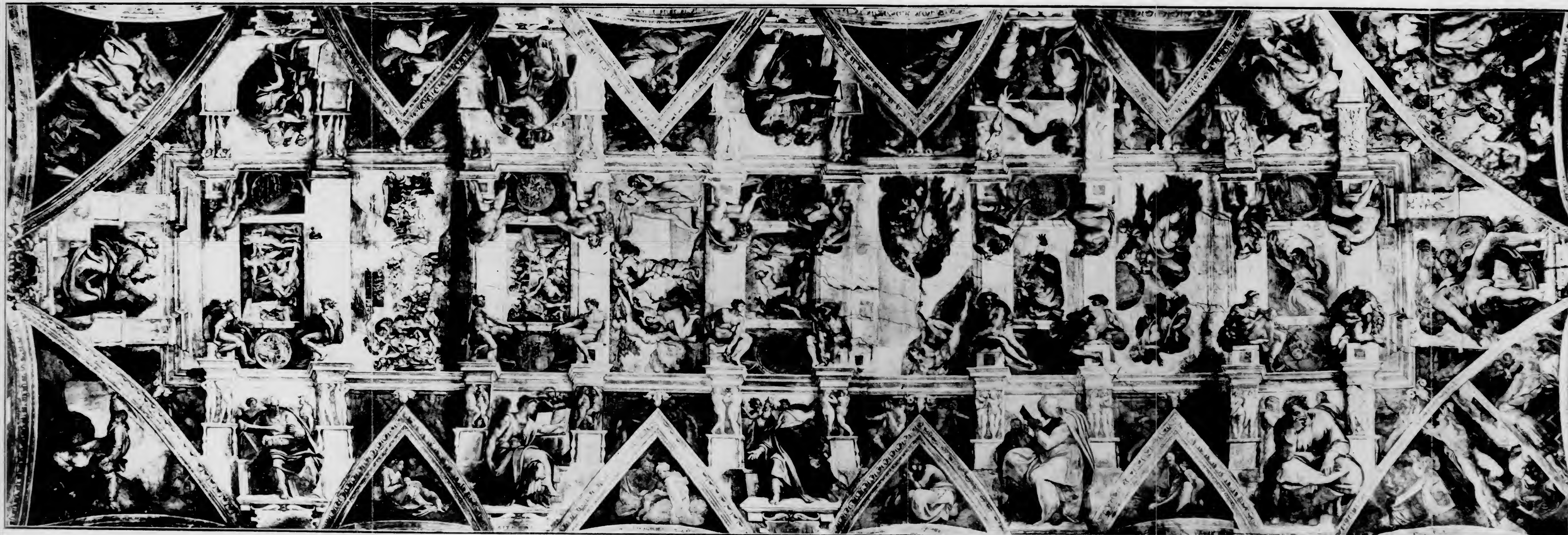


Abb. 109a. Die Decke der Sixtinischen Kapelle.

Die Fensterlünetten mit den „Vorfahren Christi“ (S. 157) und den dazwischen stehenden Schrifttafelträgern (S. 161) sind weggelassen.

Abb. 109a. Die Decke der Sixtinischen Kapelle.

Die Fensterlünetten mit den „Vorfahren Christi“ (S. 157) und den dazwischen stehenden Schrifttafelträgern (S. 161) sind weggelassen.

Zu Seite 156

liebt, sehen wir hier den Raum auf das sorgsamste einteilen und jedes Teilchen fast sparsam ausnützen für die Menge seiner Gegenstände. Diese wiederum haben nur dadurch zur Geltung kommen und uns einen Genuß gewähren können, daß sein künstlerisches Gewissen, so möchte man es ausdrücken, ihm zu allererst eine strenge architektonische Einteilung auferlegte, die an sich schon eine Erfindung von höchstem Werte ist. Dadurch hat er sich von den Mitteln einer äußerlichen Illusion, die leichteren Genuß gewährt, fern gehalten (wie denn auch die Farbe in diesen Fresken nur unterstützend, illustrativ, gleichsam im Lapidarstil wirkt) und hat es uns nahe-



Abb. 110. Gruppe Michelangelos von einer Stichkappe der Sixtinischen Kapelle.

gelegt, zuerst auf seine große Formensprache zu achten. Wer auch nur etwas von dem geistigen Inhalte dieser Bilder erfassen will, muß erst an dem tektonischen Gerüst ihrer Formen zu ihnen hinansteigen.

Mit den Vorfahren Christi war inhaltlich nicht viel anzufangen. Michelangelo genügte dem Herkommen, indem er die Namen nach dem Stammbaum im Alten Testament auf Tafeln schrieb, die er über den Fenstern der Kapelle, als Mittelpunkte der Lünetten, anbrachte. In den Lünetten aber malte er sitzende Menschenpaare: einen Mann auf der einen Seite der Schrifttafel und eine Frau auf der anderen, gewöhnlich rückwärts gegeneinander gewandt und mit Kindern, die ihnen zugesellt sind, beschäftigt, — und darüber, in den dreieckigen Stichkappen, die in das Spiegelgewölbe einschneiden (zu dem der Maler durch seine Einteilung das Tonnengewölbe gemacht

liebt, sehen wir hier den Raum auf das sorgsamste einteilen und jedes Teilchen fast sparsam ausnützen für die Menge seiner Gegenstände. Diese wiederum haben nur dadurch zur Geltung kommen und uns einen Genuß gewähren können, daß sein künstlerisches Gewissen, so möchte man es ausdrücken, ihm zu allererst eine strenge architektonische Einteilung auferlegte, die an sich schon eine Erfindung von höchstem Werte ist. Dadurch hat er sich von den Mitteln einer äußerlichen Illusion, die leichteren Genuß gewährt, fern gehalten (wie denn auch die Farbe in diesen Fresken nur unterstützend, illustrativ, gleichsam im Lapidarstil wirkt) und hat es uns nahegelegt, zuerst auf seine große Formensprache zu achten. Wer auch nur etwas von dem geistigen Inhalte dieser Bilder erfassen will, muß erst an dem tektonischen Gerüst ihrer Formen zu ihnen hinansteigen.



Abb. 110. Gruppe Michelangelos von einer Stichkappe der Sixtinischen Kapelle.

Mit den Vorfahren Christi war inhaltlich nicht viel anzufangen. Michelangelo genügte dem Herkommen, indem er die Namen nach dem Stammbaum im Alten Testament auf Tafeln schrieb, die er über den Fenstern der Kapelle, als Mittelpunkte der Lünetten, anbrachte. In den Lünetten aber malte er sitzende Menschenpaare: einen Mann auf der einen Seite der Schrifttafel und eine Frau auf der anderen, gewöhnlich rückwärts gegeneinander gewandt und mit Kindern, die ihnen zugesellt sind, beschäftigt, — und darüber, in den dreieckigen Stichkappen, die in das Spiegelgewölbe einschneiden (zu dem der Maler durch seine Einteilung das Tonnengewölbe gemacht

hat), jedesmal eine im Dreieck komponierte Familiengruppe, meistens Mann, Frau und Kind (Abb. 110). Diese Gruppen und jene Menschenpaare (unter denen sich nun der Beschauer Christi Voreltern denken mochte) sind sämtlich ruhig dargestellt, in sehr verschiedener, immer schöner und bedeutender Haltung, mit traumhaftem Ausdruck oder auch mit etwas lebhafterer Gebärde, worein man ja die Vorstellung des Sehnens und Wartens auf die Ankunft Christi legen kann, manchmal auch mit einer leichten Beschäftigung, die an Häuslichkeit und Familie erinnern soll.



Abb. 111. Die Delphische Sibylle, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

Dieser erste Kreis von Gestalten bereitet uns vor auf das bedeutendere und erregtere Dasein des nächsthöhern, der Propheten und Sibyllen. Diese sitzen einzeln, abwechselnd, im ganzen sieben Propheten und fünf Sibyllen, auf von Pfeilern umrahmten Thronsesseln zwischen den Gewölbekappen der Fenster. Sie sind in größerem Maßstabe gehalten und zeigen einen erheblich verstärkten Ausdruck des inneren Lebens. Jede dieser großen Gestalten bedeutet etwas für sich. Sie lesen in ihren Büchern und Schriftrollen, empfangen Gesichte, verkündigen und predigen, sehen lebhaft in die Welt hinaus oder sitzen sinnend und in Gedanken ganz versunken. Der Grundzug ihrer Stimmung wird weiter geführt durch je zwei kindliche Begleiter oder Genien, die manchmal auch äußerlich dienend um sie beschäftigt sind. Man hat den Eindruck, als wären diese Propheten und Sibyllen die liebsten und die eigentlichen Geisteskinder Michelangelos. Nicht mit Unrecht hält man die Delphische Sibylle (Abb. 111) für seine schönste Frau, und neben den Jeremias (Abb. 112), das Urbild männlicher, tiefgegründeter körperlicher und geistiger Kraft, läßt sich nur noch der Moses vom Juliusdenkmal

stellen. Zugleich aber hat Michelangelo hier, während sonst der nackte Körper das ihm zusagende Ausdrucksmittel ist, das Höchste gezeigt, was sich in einer dem Ausdruck der Körperform fast gleichwertigen, wahrhaft monumentalen Wirkung der Gewandung erreichen läßt.

Namentlich diesen Gestalten gegenüber hat man sich die oft gestellte Frage nach der Lebensfähigkeit von Michelangelos Menschen zu beantworten. Sie haben ein körperlich und geistig erhöhtes Dasein, mehr Kraft und Gewalt und mehr Tiefe und innere Glut als gewöhnliche Menschen. Er erreicht das, äußerlich genommen, durch Körperformen, in denen das Einzelne des Baues und der Bildung verschwindet hinter einer in das Große gesteigerten Wirkung der Glieder, ihrer Funktionen und ihrer äußeren Erscheinung. Ohne also im einzelnen naturalistisch zu bilden, überzeugt er doch durch das verallgemeinerte und zugleich starke Leben seiner Naturen. Dies äußere und innere Leben der Körperformen steigert er weiter durch den bekannten, schon früher erwähnten Gegensatz der Teile und ihrer Bewegungen, den contrapposto, ein Ausdrucksmittel, das sich sehr früh und allmählich in seiner Kunst einstellt, und durch dessen weiten Spielraum es dann möglich wird, daß Michelangelo eine Bewegung und einen Ausdruck, man kann wohl sagen, kaum zum zweitenmale ebenso gibt. Auf dem Contrapposto und dem Terribile (S. 112) beruht zu einem großen Teile der Ausdruck des Seelenlebens bei Michelangelo. Allerdings treffen solche Bezeichnungen nur einzelne Seiten einer Erscheinung, deren Wesen und Grund doch noch tiefer zu suchen ist, nämlich in seiner eigenen Seele. Michelangelo läßt seine



Abb. 112. Der Prophet Jeremias, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

hat), jedesmal eine im Dreieck komponierte Familiengruppe, meistens Mann, Frau und Kind (Abb. 110). Diese Gruppen und jene Menschenpaare (unter denen sich nun der Beschauer Christi Voreltern denken mochte) sind sämtlich ruhig dargestellt, in sehr verschiedener, immer schöner und bedeutender Haltung, mit traumhaftem Ausdruck oder auch mit etwas lebhafterer Gebärde, worein man ja die Vorstellung des Sehnens und Wartens auf die Ankunft Christi legen kann, manchmal auch mit einer leichten Beschäftigung, die an Häuslichkeit und Familie erinnern soll.



Abb. 111. Die Delphische Sibylle, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

Dieser erste Kreis von Gestalten bereitet uns vor auf das bedeutendere und erregtere Dasein des nächsthöhern, der Propheten und Sibyllen. Diese sitzen einzeln, abwechselnd, im ganzen sieben Propheten und fünf Sibyllen, auf von Pfeilern umrahmten Thronsesseln zwischen den Gewölbekappen der Fenster. Sie sind in größerem Maßstabe gehalten und zeigen einen erheblich verstärkten Ausdruck des inneren Lebens. Jede dieser großen Gestalten bedeutet etwas für sich. Sie lesen in ihren Büchern und Schriftrollen, empfangen Gesichte, verkündigen und predigen, sehen lebhaft in die Welt hinaus oder sitzen sinnend und in Gedanken ganz versunken. Der Grundzug ihrer Stimmung wird weiter geführt durch je zwei kindliche Begleiter oder Genien, die manchmal auch äußerlich dienend um sie beschäftigt sind. Man hat den Eindruck, als wären diese Propheten und Sibyllen die liebsten und die eigentlichen Geisteskinder Michelangelos. Nicht mit Unrecht hält man die Delphische Sibylle (Abb. 111) für seine schönste Frau, und neben den Jeremias (Abb. 112), das Urbild männlicher, tiefgegründeter körperlicher und geistiger Kraft, läßt sich nur noch der Moses vom Juliusdenkmal

stellen. Zugleich aber hat Michelangelo hier, während sonst der nackte Körper das ihm zusagende Ausdrucksmittel ist, das Höchste gezeigt, was sich in einer dem Ausdruck der Körperform fast gleichwertigen, wahrhaft monumentalen Wirkung der Gewandung erreichen läßt.

Namentlich diesen Gestalten gegenüber hat man sich die oft gestellte Frage nach der Lebensfähigkeit von Michelangelos Menschen zu beantworten. Sie haben ein körperlich und geistig erhöhtes Dasein, mehr Kraft und Gewalt und mehr Tiefe und innere Glut als gewöhnliche Menschen. Er erreicht das, äußerlich genommen, durch Körperformen, in denen das Einzelne des Baues und der Bildung verschwindet hinter einer in das Große gesteigerten Wirkung der Glieder, ihrer Funktionen und ihrer äußeren Erscheinung. Ohne also im einzelnen naturalistisch zu bilden, überzeugt er doch durch das verallgemeinerte und zugleich starke Leben seiner Naturen. Dies äußere und innere Leben der Körperformen steigert er weiter durch den bekannten, schon früher erwähnten Gegensatz der Teile und ihrer Bewegungen, den contrapposto, ein Ausdrucksmittel, das sich sehr früh und allmählich in seiner Kunst einstellt, und durch dessen weiten Spielraum es dann möglich wird, daß Michelangelo eine Bewegung und einen Ausdruck, man kann wohl sagen, kaum zum zweitenmale ebenso gibt. Auf dem Contrapposto und dem Terribile (S. 112) beruht zu einem großen Teile der Ausdruck des Seelenlebens bei Michelangelo. Allerdings treffen solche Bezeichnungen nur einzelne Seiten einer Erscheinung, deren Wesen und Grund doch noch tiefer zu suchen ist, nämlich in seiner eigenen Seele. Michelangelo läßt seine



Abb. 112. Der Prophet Jeremias, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

Menschen die Kraft ihrer Körper nicht in heftigen, ausgreifenden und gewaltigen Handlungen oder Bewegungen betätigen, wie viele andere, wenn sie das Dramatische ausdrücken wollen. Ihr Wille scheint gehindert, ihre Kraft durch irgend etwas gebunden, ihr Mut beschwert zu sein. Nur mit Mühe ringt sich das Leben aus der Tiefe, und außen angekommen, hat es einzelne Glieder in eine Anstrengung versetzt, deren Zweck wir nicht recht einsehen, während andere Körperteile nicht oder doch nur leise von dem Willen berührt erscheinen. So leben und handeln sie denn auch nicht frisch und mutig, obwohl die Fähigkeit dazu aus ihren Körpern spricht. Sie scheinen noch nicht zu voller Tätigkeit erwacht, es liegt über ihnen wie ein Schleier, der das lebendige Spiel der angespannten Muskeln verdeckt und die Leiber schlaff erscheinen läßt, unter dem aber eine übermächtige Empfindung auf- und niederwogt. Endlich ist der Grundton ihrer Stimmung fast niemals heiter, immer ernst und schwermütig, auch wenn wir Gegenstand und Inhalt vergebens fragen, was denn eigentlich diese Menschen für ein Unglück zu tragen haben.

Damit, daß Michelangelo nicht wie die Griechen den menschlichen Körper in der Natur, sondern nur auf der Anatomie studiert hätte, ist diese Formgebung nicht erklärt, und noch weniger die ihr anhaftende Seelenstimmung. Eher möchte man denken, daß für ihn der Ausgangspunkt in dem künstlerischen Erfassen der Empfindung lag, die mit zunehmender Stärke seine Körper ergreift und beherrscht, und daß sich der Stimmung seiner eigenen Seele die Formen und die Bewegungen unterwerfen mußten, wo er auch immer einmal ihre Urbilder gefunden haben mag. In den figurenreichen Gemälden der Decke hat sich Michelangelo den ihm zusagenden Stil geschaffen. Wir erkennen darin den Bilhauer und nennen den Stil plastisch. Ebenso empfinden wir aber in seinen Skulpturen in zunehendem Maße das Malerische, — Wirkungen, wie wir sie fast nur an Bildern zu erfahren pflegen. Sein „Moses“ oder seine „Medizeer“ oder seine „Tageszeiten“ sind eines Geistes mit den Figuren seiner Fresken. Feinere Stilanalyse möchte in dem Moses und den Tageszeiten schon etwas von der Schwere des Barocks fühlen (Schmarsow.) Wahrscheinlich hätte Michelangelo diesen Stil in dem spröden Marmor nicht so leicht oder überhaupt nicht gefunden, wenn nicht hier in der Sixtina die Malerei gegen seinen Willen seine Schule geworden wäre. Die griechischen Bildhauer haben in ihren besten Zeiten ein Gleichmaß der Teile und eine hohe Ruhe des Ausdrucks erreicht, wonach Michelangelo nicht gestrebt hat, weil für

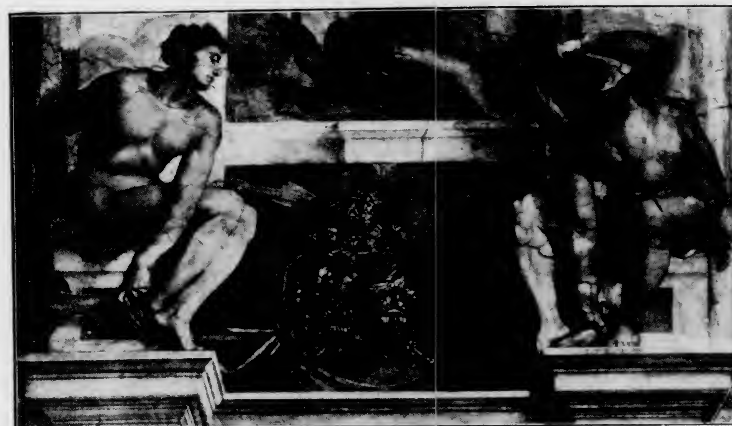


Abb. 113. Kranzträger Michelangelos, von der Decke der Sixtinischen Kapelle.

seine Augen und seine Seele in der Welt der Erscheinung etwas anderes zu lesen stand. Wir zögern keinen Augenblick zu bekennen, daß er in der Tiefe des Ausdrucks der Körperformen (ganz abgesehen von seiner Beseelung der Gesichter, die selbstverständlich größer ist) die Alten übertroffen hat. Begegnen freilich werden, was zuletzt ihre Lebensfähigkeit betrifft, seine Menschen uns in der Wirklichkeit ebensowenig wie die der Antike. Aber gedacht in einer Welt, die die unsere überragt, sind sie für uns mindestens ebenso glaubhaft wie sie, und noch vertrauter, weil sie mehr von unserer Art zu empfinden haben. Auf Michelangelos Werke schmecke ihm nicht einmal die Natur mehr, sagt Goethe in seiner Italienischen Reise.

Nach diesen Bemerkungen, die die Voraussetzungen für die ganze Kunst Michelangelos geben, kehren wir zu den Malereien der Sixtina zurück. Die Propheten und Sibyllen, von denen wir ausgingen, haben einen historischen und persönlichen Inhalt. Dieser fehlt den viererlei rein architektonisch gedachten Figuren, — es sind im ganzen über hundert — worin Michelangelo für seinen unerschöpflichen Gestaltungstrieb Genüge sucht. Unter jedem Propheten und jeder Sibylle steht erstens ein Knabe, der die Schrifttafel über seinem Kopfe hält, nackt oder bekleidet, von vorn oder im Profil gesehen, sehr verschieden, immer aber ruhig stehend. Über diesen Knaben steht zweitens, auf jeder der beiden Lehnen an den Steinsesseln der Propheten und Sibyllen, ein nacktes Kinderpaar, gewöhnlich Knabe und Mädchen, in Steinfarbe

Menschen die Kraft ihrer Körper nicht in heftigen, ausgreifenden und gewaltigen Handlungen oder Bewegungen betätigen, wie viele andere, wenn sie das Dramatische ausdrücken wollen. Ihr Wille scheint gehindert, ihre Kraft durch irgend etwas gebunden, ihr Mut beschwert zu sein. Nur mit Mühe ringt sich das Leben aus der Tiefe, und außen angekommen, hat es einzelne Glieder in eine Anstrengung versetzt, deren Zweck wir nicht recht einsehen, während andere Körperteile nicht oder doch nur leise von dem Willen berührt erscheinen. So leben und handeln sie denn auch nicht frisch und mutig, obwohl die Fähigkeit dazu aus ihren Körpern spricht. Sie scheinen noch nicht zu voller Tätigkeit erwacht, es liegt über ihnen wie ein Schleier, der das lebendige Spiel der angespannten Muskeln verdeckt und die Leiber schlaff erscheinen läßt, unter dem aber eine übermächtige Empfindung auf- und niederwogt. Endlich ist der Grundton ihrer Stimmung fast niemals heiter, immer ernst und schwermütig, auch wenn wir Gegenstand und Inhalt vergebens fragen, was denn eigentlich diese Menschen für ein Unglück zu tragen haben.

Damit, daß Michelangelo nicht wie die Griechen den menschlichen Körper in der Natur, sondern nur auf der Anatomie studiert hätte, ist diese Formgebung nicht erklärt, und noch weniger die ihr anhaftende Seelenstimmung. Eher möchte man denken, daß für ihn der Ausgangspunkt in dem künstlerischen Erfassen der Empfindung lag, die mit zunehmender Stärke seine Körper ergreift und beherrscht, und daß sich der Stimmung seiner eigenen Seele die Formen und die Bewegungen unterwerfen mußten, wo er auch immer einmal ihre Urbilder gefunden haben mag. In den figurenreichen Gemälden der Decke hat sich Michelangelo den ihm zusagenden Stil geschaffen. Wir erkennen darin den Bilhauer und nennen den Stil plastisch. Ebenso empfinden wir aber in seinen Skulpturen in zunehmendem Maße das Malerische, — Wirkungen, wie wir sie fast nur an Bildern zu erfahren pflegen. Sein „Moses“ oder seine „Medizeer“ oder seine „Tageszeiten“ sind eines Geistes mit den Figuren seiner Fresken. Feinere Stilanalyse möchte in dem Moses und den Tageszeiten schon etwas von der Schwere des Barocks fühlen (Schmarsow.) Wahrscheinlich hätte Michelangelo diesen Stil in dem spröden Marmor nicht so leicht oder überhaupt nicht gefunden, wenn nicht hier in der Sixtina die Malerei gegen seinen Willen seine Schule geworden wäre. Die griechischen Bildhauer haben in ihren besten Zeiten ein Gleichmaß der Teile und eine hohe Ruhe des Ausdrucks erreicht, wonach Michelangelo nicht gestrebt hat, weil für

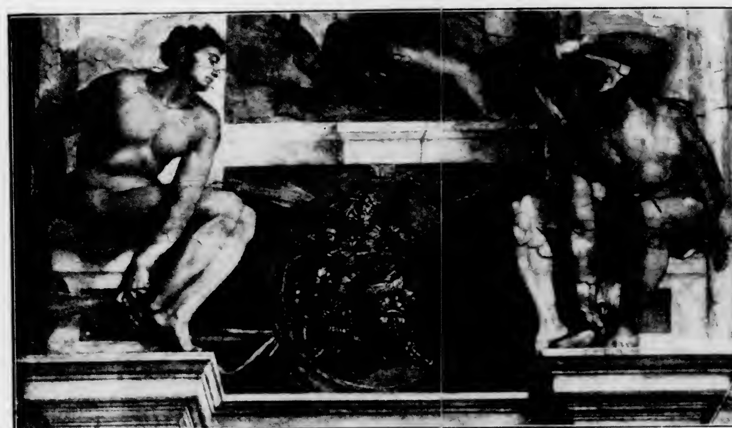


Abb. 113. Kranzträger Michelangelos, von der Decke der Sixtinischen Kapelle.

seine Augen und seine Seele in der Welt der Erscheinung etwas anderes zu lesen stand. Wir zögern keinen Augenblick zu bekennen, daß er in der Tiefe des Ausdrucks der Körperformen (ganz abgesehen von seiner Beseelung der Gesichter, die selbstverständlich größer ist) die Alten übertroffen hat. Begegnen freilich werden, was zuletzt ihre Lebensfähigkeit betrifft, seine Menschen uns in der Wirklichkeit ebensowenig wie die der Antike. Aber gedacht in einer Welt, die die unsere überragt, sind sie für uns mindestens ebenso glaubhaft wie sie, und noch vertrauter, weil sie mehr von unserer Art zu empfinden haben. Auf Michelangelos Werke schmecke ihm nicht einmal die Natur mehr, sagt Goethe in seiner Italienischen Reise.

Nach diesen Bemerkungen, die die Voraussetzungen für die ganze Kunst Michelangelos geben, kehren wir zu den Malereien der Sixtina zurück. Die Propheten und Sibyllen, von denen wir ausgingen, haben einen historischen und persönlichen Inhalt. Dieser fehlt den viererlei rein architektonisch gedachten Figuren, — es sind im ganzen über hundert — worin Michelangelo für seinen unerschöpflichen Gestaltungstrieb Genüge sucht. Unter jedem Propheten und jeder Sibylle steht erstens ein Knabe, der die Schrifttafel über seinem Kopfe hält, nackt oder bekleidet, von vorn oder im Profil gesehen, sehr verschieden, immer aber ruhig stehend. Über diesen Knaben steht zweitens, auf jeder der beiden Lehnen an den Steinsesseln der Propheten und Sibyllen, ein nacktes Kinderpaar, gewöhnlich Knabe und Mädchen, in Steinfarbe



Abb. 114. Gottvater als Erschaffer der Sonne, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

gemalt. Diese Paare dienen dem Gesimse des betreffenden Sessels als Träger, aber nur spielend und zum Schein, denn sie zeigen dabei ein lebendiges und heiteres Spiel ihrer Glieder in fortwährendem Wechsel der Stellungen. Über den Köpfen dieser Kinderpaare sitzt drittens auf einem kleinen Steinsitze jedesmal ein unbekleideter Jüngling, der mit seinem Gegenüber ein zwischen ihnen stehendes reliefgeschmücktes Bronzemedaillon (gerade über dem Kopf der Propheten oder Sibyllen) an Bandstreifen oder Guirlanden hält oder zu befestigen im Begriffe ist (Abb. 113). Aber diese Beschäftigung läßt den Gestalten Zeit zu den ausgesuchtesten Bewegungen, die die Motive der unter ihnen sitzenden Propheten und Sibyllen steigern und in überschießender Kraft gleichsam noch übertönen. Das sind die heftigsten Akkorde in der großen Musik dieser Formen. Niemals sind die Lebenskräfte gesunder Körper mit deutlicheren Zügen von Künstlerhand niedergeschrieben worden. Ruhiger wieder und von einer reichen, immer wechselnden Harmonie der Formen und der Stellungen ist die vierte und letzte Gattung der Füllfiguren: jedesmal ein Paar bronzefarbener Männer, durch die Spitze der Stichkappen voneinander getrennt, einander entsprechend gezeichnet und in das Dreieck zu beiden Seiten der Stichkappen komponiert.

Wir kommen nun zu den neun Bildern der Decke, zu denen das Gerüste mit den Figuren von den Fenstern her in die Höhe führt. Nach ihrem Platze und ihrem Inhalte sind diese Bilder der vornehmste Teil des ganzen Freskenschmuckes. Aber wegen des verschiedenen Maßstabes ihrer, auf drei Bildern noch dazu sehr zahlreichen Figuren, und wegen ihrer verschiedenen Größe, wonach das Auge sich das Zusammenstimmende erst suchen



Abb. 115. Der Sündenfall, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

muß, — können sie ebensowenig einheitlich wirken, wie vier an sich vortreffliche Darstellungen aus dem Alten Testamente an den Ecken des Gewölbes für das Ganze etwas ausmachen. Und es bleibt immer merkwürdig, wie man auch über die Aufeinanderfolge der Arbeiten denken mag, daß nicht das Streben nach dem Monumentalen, welches den Künstler übrigens leitete, ihn dort bestimmte, die Fülle des Einzelnen zu beschränken. Denn diese Bilder, welche unter Verzicht auf eine durch den Standpunkt des Beschauers bestimmte, illusorisch wirkende Perspektive (halbe oder ganze Untersicht) nur als Tafelbilder aufgefaßt sind, müssen ein jedes für sich genommen und genossen werden. Im einzelnen haben sie ihre oft gerühmten hohen Vollkommenheiten. Michelangelo erweist sich darin als poetischer Schöpfer vorbildlich gewordener Typen und Kompositionen. In seinem Gottvater (Abb. 114) schafft er das Ideal des menschlich gedachten höchsten Wesens und er, der doch Bildhauer ist, erreicht daneben den ganz gelungenen Ausdruck des Schwebens. In dem Adam der „Erschaffung" gibt er den vollkommenen Menschen. In der „Erschaffung der Eva" und dem Sündenfall (Abb. 115) vollendet er das von Ghiberti und Masaccio angefangene Normalbild. Ebenso enthüllen die übrigen Bilder die Kraft seiner Phantasie im Schaffen dramatischen Lebens sowohl wie immer neuer formeller Schönheiten.

Alles was Michelangelo noch in seinem langen Leben hervorgebracht hat, ist in den Grundzügen bereits an der Decke der Sixtina wahrzunehmen. Und als Ganzes betrachtet, bleibt sie immer das Werk, in dem wir seines



Abb. 114. Gottvater als Erschaffer der Sonne, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

gemalt. Diese Paare dienen dem Gesimse des betreffenden Sessels als Träger, aber nur spielend und zum Schein, denn sie zeigen dabei ein lebendiges und heiteres Spiel ihrer Glieder in fortwährendem Wechsel der Stellungen. Über den Köpfen dieser Kinderpaare sitzt drittens auf einem kleinen Steinsitze jedesmal ein unbekleideter Jüngling, der mit seinem Gegenüber ein zwischen ihnen stehendes reliefgeschmücktes Bronzemedaillon (gerade über dem Kopf der Propheten oder Sibyllen) an Bandstreifen oder Guirlanden hält oder zu befestigen im Begriffe ist (Abb. 113). Aber diese Beschäftigung läßt den Gestalten Zeit zu den ausgesuchtesten Bewegungen, die die Motive der unter ihnen sitzenden Propheten und Sibyllen steigern und in überschießender Kraft gleichsam noch übertönen. Das sind die heftigsten Akkorde in der großen Musik dieser Formen. Niemals sind die Lebenskräfte gesunder Körper mit deutlicheren Zügen von Künstlerhand niedergeschrieben worden. Ruhiger wieder und von einer reichen, immer wechselnden Harmonie der Formen und der Stellungen ist die vierte und letzte Gattung der Füllfiguren: jedesmal ein Paar bronzefarbener Männer, durch die Spitze der Stichkappen voneinander getrennt, einander entsprechend gezeichnet und in das Dreieck zu beiden Seiten der Stichkappen komponiert.

Wir kommen nun zu den neun Bildern der Decke, zu denen das Gerüste mit den Figuren von den Fenstern her in die Höhe führt. Nach ihrem Platze und ihrem Inhalte sind diese Bilder der vornehmste Teil des ganzen Freskenschmuckes. Aber wegen des verschiedenen Maßstabes ihrer, auf drei Bildern noch dazu sehr zahlreichen Figuren, und wegen ihrer verschiedenen Größe, wonach das Auge sich das Zusammenstimmende erst suchen



Abb. 115. Der Sündenfall, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

muß, — können sie ebensowenig einheitlich wirken, wie vier an sich vortreffliche Darstellungen aus dem Alten Testamente an den Ecken des Gewölbes für das Ganze etwas ausmachen. Und es bleibt immer merkwürdig, wie man auch über die Aufeinanderfolge der Arbeiten denken mag, daß nicht das Streben nach dem Monumentalen, welches den Künstler übrigens leitete, ihn dort bestimmte, die Fülle des Einzelnen zu beschränken. Denn diese Bilder, welche unter Verzicht auf eine durch den Standpunkt des Beschauers bestimmte, illusorisch wirkende Perspektive (halbe oder ganze Untersicht) nur als Tafelbilder aufgefaßt sind, müssen ein jedes für sich genommen und genossen werden. Im einzelnen haben sie ihre oft gerühmten hohen Vollkommenheiten. Michelangelo erweist sich darin als poetischer Schöpfer vorbildlich gewordener Typen und Kompositionen. In seinem Gottvater (Abb. 114) schafft er das Ideal des menschlich gedachten höchsten Wesens und er, der doch Bildhauer ist, erreicht daneben den ganz gelungenen Ausdruck des Schwebens. In dem Adam der „Erschaffung" gibt er den vollkommenen Menschen. In der „Erschaffung der Eva" und dem Sündenfall (Abb. 115) vollendet er das von Ghiberti und Masaccio angefangene Normalbild. Ebenso enthüllen die übrigen Bilder die Kraft seiner Phantasie im Schaffen dramatischen Lebens sowohl wie immer neuer formeller Schönheiten.

Alles was Michelangelo noch in seinem langen Leben hervorgebracht hat, ist in den Grundzügen bereits an der Decke der Sixtina wahrzunehmen. Und als Ganzes betrachtet, bleibt sie immer das Werk, in dem wir seines

Geistes Hauch am vollkommensten und ohne störende Nebenwirkungen, ohne Erinnerung an Mißlungenes oder Unvollendetes, kurz am reinsten empfinden. Julius II., der es ihm auferlegte und der durch sein Verhalten erreichte, daß es zu Ende gebracht wurde, hat sich selbst dadurch das Denkmal eines einzigen Gönners der Künste errichten dürfen.

Im Herbst 1508, als Michelangelo mit den Vorbereitungen für die Arbeit an der Decke der Sixtina beschäftigt war, traf Raffael in Rom ein, veranlaßt durch seinen Landsmann Bramante, den einflußreichen Baumeister, der damals an dem Neubau der Peterskirche beschäftigt war und eine Anzahl von Künstlern um sich versammelt hatte, die zum teil Raffael bekannt waren: Perugino, Pinturicchio, Sodoma und andere. In diesen Kreis trat Raffael ein und bekam bald auf Bramantes Empfehlung den glänzenden Auftrag, die Zimmer im zweiten Stock des vatikanischen Palastes (le stanze oder camere) mit Fresken zu schmücken.

Als fünfundzwanzigjähriger Jüngling konnte er nun ausführen, was andere, wie Perugino und Sodoma, angefangen, aber nicht vollendet hatten. Er fing an mit der Stanza della Segnatura (die später diesen Namen bekam, weil in ihr Akte in Gegenwart des Papstes besiegelt zu werden pflegten), wo vor ihm Sodoma gemalt hatte. Sodomas Malereien wurden heruntergeschlagen bis auf den obersten Teil der Decke, an dessen Dekoration Raffael seine Deckenmalerei anschloß. Diese erste Stanze malte er in den Jahren 1508 bis 1511, darauf mit seinen Schülern die zweite (des Heliodor) bis in die erste Zeit von Leos X. Regierung, unter dieser dann die dritte (des Burgbrandes), und nach seinem Tode führten noch seine Schüler Gemälde in dem anstoßenden „Saale Konstantins“ aus.

Die Stanza della Segnatura diente damals zur Aufnahme der päpstlichen Privatbibliothek. Nach einem für Bibliothekräume längst üblichen Brauche hatte der Bilderschmuck die vier Büchergattungen oder Wissensgebiete darzustellen: Theologie, Philosophie, Poesie und Rechtswissenschaft, womit zugleich die Verteilung des Stoffes auf die vier Wände und die darüber liegenden Teile des Gewölbes gegeben war. Bei der Art, wie Raffael diese Aufgaben erledigt hat, kann uns nur den zwei ersten Bildern gegenüber der Gedanke an ein Programm kommen, das ihm vorgelegen hätte, wie vor ihm manchen Künstlern bei derartigen inhaltlich bedeutenden Kompositionen bestimmte Anweisungen von ihren Auftraggebern erteilt worden sind. Wir

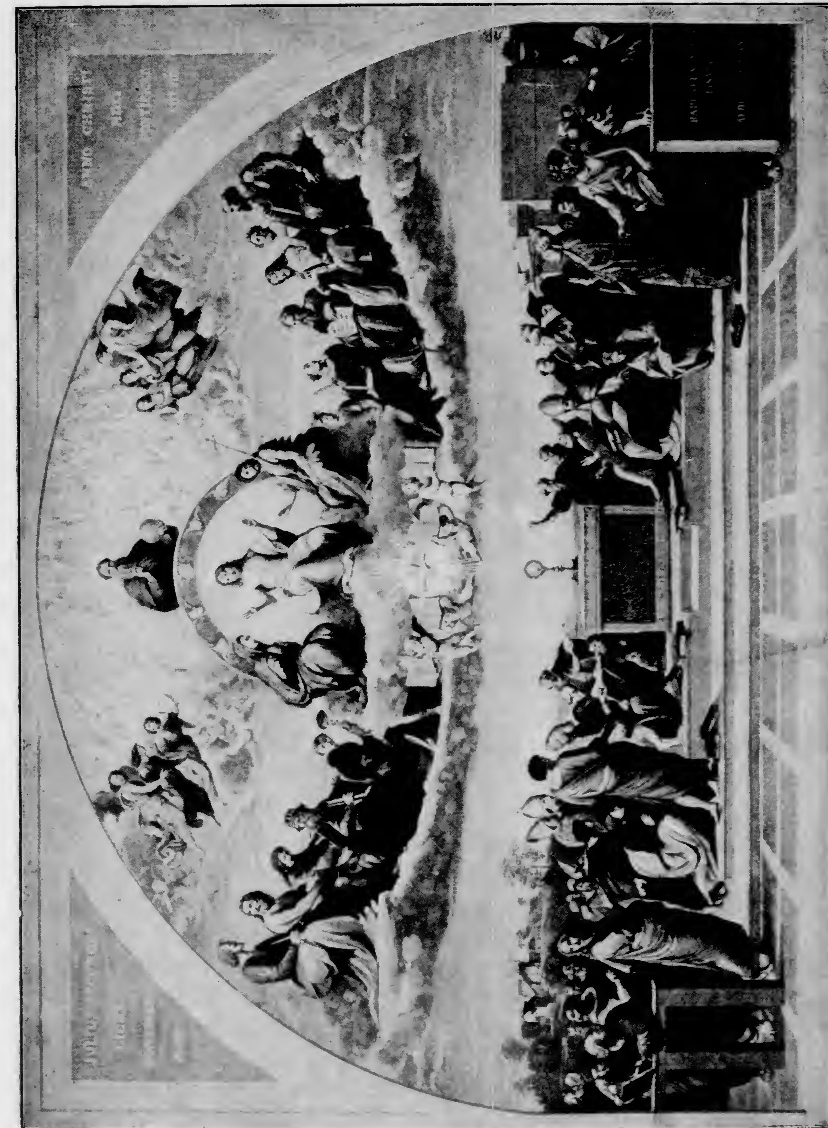


Abb. 116. Die Disputa, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Geistes Hauch am vollkommensten und ohne störende Nebenwirkungen, ohne Erinnerung an Mißlungenes oder Unvollendetes, kurz am reinsten empfinden. Julius II., der es ihm auferlegte und der durch sein Verhalten erreichte, daß es zu Ende gebracht wurde, hat sich selbst dadurch das Denkmal eines einzigen Gönners der Künste errichten dürfen.

Im Herbst 1508, als Michelangelo mit den Vorbereitungen für die Arbeit an der Decke der Sixtina beschäftigt war, traf Raffael in Rom ein, veranlaßt durch seinen Landsmann Bramante, den einflußreichen Baumeister, der damals an dem Neubau der Peterskirche beschäftigt war und eine Anzahl von Künstlern um sich versammelt hatte, die zum teil Raffael bekannt waren: Perugino, Pinturicchio, Sodoma und andere. In diesen Kreis trat Raffael ein und bekam bald auf Bramantes Empfehlung den glänzenden Auftrag, die Zimmer im zweiten Stock des vatikanischen Palastes (le stanze oder camere) mit Fresken zu schmücken.

Als fünfundzwanzigjähriger Jüngling konnte er nun ausführen, was andere, wie Perugino und Sodoma, angefangen, aber nicht vollendet hatten. Er fing an mit der Stanza della Segnatura (die später diesen Namen bekam, weil in ihr Akte in Gegenwart des Papstes besiegelt zu werden pflegten), wo vor ihm Sodoma gemalt hatte. Sodomas Malereien wurden heruntergeschlagen bis auf den obersten Teil der Decke, an dessen Dekoration Raffael seine Deckenmalerei anschloß. Diese erste Stanze malte er in den Jahren 1508 bis 1511, darauf mit seinen Schülern die zweite (des Heliodor) bis in die erste Zeit von Leos X. Regierung, unter dieser dann die dritte (des Burgbrandes), und nach seinem Tode führten noch seine Schüler Gemälde in dem anstoßenden „Saale Konstantins“ aus.

Die Stanza della Segnatura diente damals zur Aufnahme der päpstlichen Privatbibliothek. Nach einem für Bibliothekräume längst üblichen Brauche hatte der Bilderschmuck die vier Büchergattungen oder Wissensgebiete darzustellen: Theologie, Philosophie, Poesie und Rechtswissenschaft, womit zugleich die Verteilung des Stoffes auf die vier Wände und die darüber liegenden Teile des Gewölbes gegeben war. Bei der Art, wie Raffael diese Aufgaben erledigt hat, kann uns nur den zwei ersten Bildern gegenüber der Gedanke an ein Programm kommen, das ihm vorgelegen hätte, wie vor ihm manchen Künstlern bei derartigen inhaltlich bedeutenden Kompositionen bestimmte Anweisungen von ihren Auftraggebern erteilt worden sind. Wir

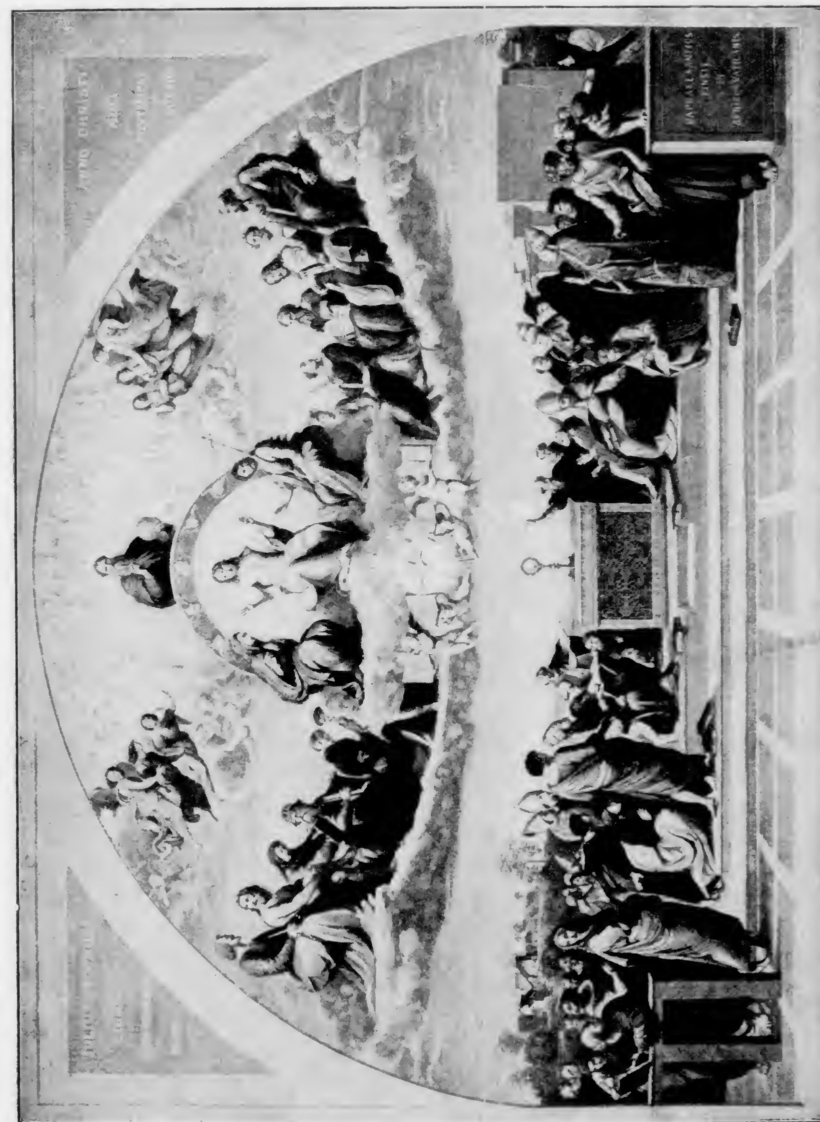


Abb. 116. Die Disputa, von Raffael. Vatikan, Stanzen.



Abb. 117. Engelgruppe aus der Disputa (Abb. 116).

wissen darüber nichts bestimmtes. Das Thema der „Disputa": die Verbindung des Diesseits mit dem Jenseits durch das Altarsakrament, werden die Dominikaner-Theologen des päpstlichen Hofes vorgeschlagen haben. Der Inhalt der „Schule von Athen": die Philosophie und die auf sie vorbereitenden niederen Wissenschaften, ergab sich schon nach den scholastischen Vorstellungen so von selbst, daß es einer tieferen Begründung durch die Humanisten kaum bedurfte. Der „Parnaß" ferner mit Apollo, den Musen und älteren und neueren Dichtern, war etwas für die künstlerische Erfindung in diesem Falle von vornherein gegebenes, und bei der Jurisprudenz half sich Raffael, um der Einförmigkeit zu entgehen, offenbar ganz auf eigene Hand durch eine sogenannte Allegorie in dem Schildbogen und zwei darunter an die Seiten des Fensters gesetzte, auf die Publikation des römischen und

des kanonischen Rechts bezügliche Zeremonialakte. Aber das Ereignis, daß der junge Ankömmling aus Florenz des Papstes Zimmer auszustatten bekam, war doch zu wichtig, und das Leben der Hofleute, Künstler und Humanisten war so angeregt, daß sich zu Raffaels Werk von selbst mehr Ratgeber einfanden, als ihm nötig waren. Seine künstlerische Erfindung bleibt darum doch die Hauptsache und erscheint in ihrer Tiefe und Weite trotz aller Hilfe, die er am Stoff erhalten haben mag, nicht weniger wunderbar. Als ob die erste Berührung mit der Welt der großen Stadt es ihm schon angetan hätte, so erscheint seine Kunst hier in diesem ersten Zimmer, verglichen mit den letzten Arbeiten seiner florentinischen Zeit, gewachsen. Er hatte sich zuletzt an einer dramatisch bewegten Szene, der „Grablegung", versucht, wie wir



Abb. 118. Engelkinder aus der Disputa (Abb. 116).

sahen, nicht durchaus mit Glück. Nun sehen wir ihn zum Existenzbilde zurückkehren, wie es die Bestimmung des Bibliothekzimmers nahe legte. Aber die Komposition erhebt sich gleich zu dem höchsten Stil, und in eine äußerlich ruhig gehaltene Darstellung weiß er dennoch Leben zu legen.

Das früheste der beiden Bilder auf den Langwänden, die **Disputa** (Abb. 116) hat noch etwas altertümliches, was bei der Feierlichkeit des Gegenstandes sich von selbst einstellte. Das Bild ist zweiteilig. Der obere Teil, die Dreieinigkeit, umgeben von einem oberen Reigen zum teil hinter Wolken und Lichtstrahlen halbversteckter Engel und von einer unteren Reihe auf Wolken über Engelköpfen thronender Heiliger, — ist eine unendlich bereicherte Variation des Freskos von S. Severo (S. 79). Das Einförmige



Abb. 117. Engelgruppe aus der Disputa (Abb. 116).

wissen darüber nichts bestimmtes. Das Thema der „Disputa": die Verbindung des Diesseits mit dem Jenseits durch das Altarsakrament, werden die Dominikaner-Theologen des päpstlichen Hofes vorgeschlagen haben. Der Inhalt der „Schule von Athen": die Philosophie und die auf sie vorbereitenden niederen Wissenschaften, ergab sich schon nach den scholastischen Vorstellungen so von selbst, daß es einer tieferen Begründung durch die Humanisten kaum bedurfte. Der „Parnaß" ferner mit Apollo, den Musen und älteren und neueren Dichtern, war etwas für die künstlerische Erfindung in diesem Falle von vornherein gegebenes, und bei der Jurisprudenz half sich Raffael, um der Einförmigkeit zu entgehen, offenbar ganz auf eigene Hand durch eine sogenannte Allegorie in dem Schildbogen und zwei darunter an die Seiten des Fensters gesetzte, auf die Publikation des römischen und

des kanonischen Rechts bezügliche Zeremonialakte. Aber das Ereignis, daß der junge Ankömmling aus Florenz des Papstes Zimmer auszustatten bekam, war doch zu wichtig, und das Leben der Hofleute, Künstler und Humanisten war so angeregt, daß sich zu Raffaels Werk von selbst mehr Ratgeber einfanden, als ihm nötig waren. Seine künstlerische Erfindung bleibt darum doch die Hauptsache und erscheint in ihrer Tiefe und Weite trotz aller Hilfe, die er am Stoff erhalten haben mag, nicht weniger wunderbar. Als ob die erste Berührung mit der Welt der großen Stadt es ihm schon angetan hätte, so erscheint seine Kunst hier in diesem ersten Zimmer, verglichen mit den letzten Arbeiten seiner florentinischen Zeit, gewachsen. Er hatte sich zuletzt an einer dramatisch bewegten Szene, der „Grablegung", versucht, wie wir



Abb. 118. Engelkinder aus der Disputa (Abb. 116).

sahen, nicht durchaus mit Glück. Nun sehen wir ihn zum Existenzbilde zurückkehren, wie es die Bestimmung des Bibliothekzimmers nahe legte. Aber die Komposition erhebt sich gleich zu dem höchsten Stil, und in eine äußerlich ruhig gehaltene Darstellung weiß er dennoch Leben zu legen.

Das früheste der beiden Bilder auf den Langwänden, die Disputa (Abb. 116) hat noch etwas altertümliches, was bei der Feierlichkeit des Gegenstandes sich von selbst einstellte. Das Bild ist zweiteilig. Der obere Teil, die Dreieinigkeit, umgeben von einem oberen Reigen zum teil hinter Wolken und Lichtstrahlen halbversteckter Engel und von einer unteren Reihe auf Wolken über Engelköpfen thronender Heiliger, — ist eine unendlich bereicherte Variation des Freskos von S. Severo (S. 79). Das Einförmige



Abb. 119. Gruppe von Heiligen aus der Disputa (Abb. 116).

der Anreihung ist dadurch aufgehoben, daß anstatt der geraden Linie immer die kreisförmig geschwungene genommen ist. Zugleich wird dadurch der Blick von jedem Teile dieser oberen Komposition aus auf den Mittelpunkt, Christus und die Trinität, zurückgelenkt, und die beim ersten Anblick steife Anordnung gerät in eine an allen ihren Teilen wahrnehmbare leise harmonische Bewegung. Nun beachte man, wie die Engel, die großen, bekleideten, florentinischen (Abb. 117), an Leben und Anmut gewonnen haben, und wie die kleinen, nackten (Abb. 118), Raffaels ältestes Eigentum, schon zu den allerfeinsten und schönsten gehören, und sogar fast jeder dieser aus den Wolken



Abb. 120. Linke untere Gruppe aus der Disputa (Abb. 116).

hervorsehenden Flügelköpfe seinen ganz besonderen Ausdruck hat, wie die Heiligen oben (Abb. 119), zehn mit Überlegung zusammengestellte Vertreter aus dem Alten und Neuen Testament und die beiden Stadtpatrone, Laurentius und Stephanus, ganz verschieden aufgefaßt, zueinander oder zu der unteren Szene in Beziehung gesetzt sind und den Rhythmus in dieser oberen, ruhigen Sphäre merklich erhöhen. So etwas kann nur Raffael! Es hat ihm aber auch viel Studium gekostet, bis er diese ihm zusagende Anordnung fand. Zu keinem seiner Werke sind so viele verschiedene Zeichnungen mit entscheidenden Änderungen vorhanden; sie sind freilich nicht alle eigenhändig. — Auf dem unteren Teile des Bildes stehen und sitzen in langer Reihe um die Monstranz auf dem Altartisch versammelt geistliche und weltliche Männer, in verschiedenen Stufen der Teilnahme, der Erkenntnis und der Erleuchtung dargestellt (Abb. 120). Vasari sagt — nicht tief, aber verständig und populär — die Heiligen der unteren Reihe „unterhalten sich“



Abb. 119. Gruppe von Heiligen aus der Disputa (Abb. 116).

der Anreihung ist dadurch aufgehoben, daß anstatt der geraden Linie immer die kreisförmig geschwungene genommen ist. Zugleich wird dadurch der Blick von jedem Teile dieser oberen Komposition aus auf den Mittelpunkt, Christus und die Trinität, zurückgelenkt, und die beim ersten Anblick steife Anordnung gerät in eine an allen ihren Teilen wahrnehmbare leise harmonische Bewegung. Nun beachte man, wie die Engel, die großen, bekleideten, florentinischen (Abb. 117), an Leben und Anmut gewonnen haben, und wie die kleinen, nackten (Abb. 118), Raffaels ältestes Eigentum, schon zu den allerfeinsten und schönsten gehören, und sogar fast jeder dieser aus den Wolken



Abb. 120. Linke untere Gruppe aus der Disputa (Abb. 116).

hervorsehenden Flügelköpfe seinen ganz besonderen Ausdruck hat, wie die Heiligen oben (Abb. 119), zehn mit Überlegung zusammengestellte Vertreter aus dem Alten und Neuen Testament und die beiden Stadtpatrone, Laurentius und Stephanus, ganz verschieden aufgefaßt, zueinander oder zu der unteren Szene in Beziehung gesetzt sind und den Rhythmus in dieser oberen, ruhigen Sphäre merklich erhöhen. So etwas kann nur Raffael! Es hat ihm aber auch viel Studium gekostet, bis er diese ihm zusagende Anordnung fand. Zu keinem seiner Werke sind so viele verschiedene Zeichnungen mit entscheidenden Änderungen vorhanden; sie sind freilich nicht alle eigenhändig. — Auf dem unteren Teile des Bildes stehen und sitzen in langer Reihe um die Monstranz auf dem Altartisch versammelt geistliche und weltliche Männer, in verschiedenen Stufen der Teilnahme, der Erkenntnis und der Erleuchtung dargestellt (Abb. 120). Vasari sagt — nicht tief, aber verständig und populär — die Heiligen der unteren Reihe „unterhalten sich“

über die Hostie auf dem Altar. Darnach hat das Fresko seinen Namen bekommen, und wir sehen nicht, was dadurch gewonnen wird, daß man ihn nachträglich bekrittelt. Die Komposition hat etliche betonte Hauptpunkte, aber Gleichmaß ist dabei vermieden, und das Auge läßt sich gern durch ein gewisses Spiel der Gegensätze leiten, wodurch Raffael den Vorsprung, den Lionardo in seinem Abendmahl vor den florentinischen Freskanten genommen hatte, zum erstenmale frei auf seine Weise in einem großen Bilde ausdrückt. Um den Altar sitzen die vier großen Lehrer der abendländischen Kirche. Hat wohl jemand vor Raffael den Sinn der gegen die Monstranz gerichteten, parallelen Armbewegung so überzeugend ausgedrückt, womit der Mann im hohen geistlichen Ornate dem h. Hieronymus zu Gemüte führt, wie töricht es sei, aus dem auf den Schoß gestemmten Folianten allein die Wahrheit ergründen zu wollen? Solcher Züge kann man viele finden, und nicht eine einzige dieser zahlreichen Figuren hat bloß raumfüllende Bedeutung. Noch an den Ecken sehen scharf markierte Köpfe hervor, links Fiesole und rechts Dante, aber Savonarola, den man in dem hinter ihm stehenden Kahlkopf hat erkennen wollen, der vor zehn Jahren verbrannte Ketzer, wäre hier unmöglich! Auf der ersten Stufe rechts steht Sixtus IV., der gelehrte Oheim des regierenden Papstes. Auch andere, die Porträtzüge tragen, sind noch bestimmbar, und die meisten von ihnen waren den Zeitgenossen kenntlich. Denn das Was der Darstellung war ihnen keineswegs gleichgültig, wie wir uns heute wohl einreden, wenn wir Raffael aus namenlosen Figuren die künstlerischen Motive entwickeln lassen, auf die unsere formal zergliedernde Betrachtung den Hauptwert legt. Und an die Zeit, die gerade den Neubau von S. Peter aus den Fundamenten sich erheben sah, erinnert der aus Quadern angefangene Sockel rechts, und links in der von goldigen Sonnenstrahlen durchleuchteten Landschaft, die noch ganz intim gehalten ist und in den Freskostil nicht recht paßt, sehen wir als Staffage Leute mit dem Bau einer Kirchenfassade beschäftigt. Wenn man mit Sorgfalt beachtet, wieviel dieses erste Bild schon enthält, so erscheint die noch größere Freiheit des Stils der „Schule von Athen“ auf der gegenüberliegenden Wand nur als die natürliche Reife der Entwickelung.

Die kirchenartige Halle auf der Schule von Athen, mit der lichten, von der Mitte aus ansteigenden Kuppel, wie sie jetzt für S. Peter geplant war, — aber nach hinten ins Freie sich öffnend, hat Raffael gleichsam unter Bramantes Augen erfunden (Abb. 121). Wie bedeutend wirkt schon dieser hohe Raum über den wie Staffage in ihn gestellten Figuren! Diese selbst sind nun


Abb. 121. Die Schule von Athen, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

über die Hostie auf dem Altar. Darnach hat das Fresko seinen Namen bekommen, und wir sehen nicht, was dadurch gewonnen wird, daß man ihn nachträglich bekrittelt. Die Komposition hat etliche betonte Hauptpunkte, aber Gleichmaß ist dabei vermieden, und das Auge läßt sich gern durch ein gewisses Spiel der Gegensätze leiten, wodurch Raffael den Vorsprung, den Lionardo in seinem Abendmahl vor den florentinischen Freskanten genommen hatte, zum erstenmale frei auf seine Weise in einem großen Bilde ausdrückt. Um den Altar sitzen die vier großen Lehrer der abendländischen Kirche. Hat wohl jemand vor Raffael den Sinn der gegen die Monstranz gerichteten, parallelen Armbewegung so überzeugend ausgedrückt, womit der Mann im hohen geistlichen Ornate dem h. Hieronymus zu Gemüte führt, wie töricht es sei, aus dem auf den Schoß gestemmten Folianten allein die Wahrheit ergründen zu wollen? Solcher Züge kann man viele finden, und nicht eine einzige dieser zahlreichen Figuren hat bloß raumfüllende Bedeutung. Noch an den Ecken sehen scharf markierte Köpfe hervor, links Fiesole und rechts Dante, aber Savonarola, den man in dem hinter ihm stehenden Kahlkopf hat erkennen wollen, der vor zehn Jahren verbrannte Ketzer, wäre hier unmöglich! Auf der ersten Stufe rechts steht Sixtus IV., der gelehrte Oheim des regierenden Papstes. Auch andere, die Porträtzüge tragen, sind noch bestimmbar, und die meisten von ihnen waren den Zeitgenossen kenntlich. Denn das Was der Darstellung war ihnen keineswegs gleichgültig, wie wir uns heute wohl einreden, wenn wir Raffael aus namenlosen Figuren die künstlerischen Motive entwickeln lassen, auf die unsere formal zergliedernde Betrachtung den Hauptwert legt. Und an die Zeit, die gerade den Neubau von S. Peter aus den Fundamenten sich erheben sah, erinnert der aus Quadern angefangene Sockel rechts, und links in der von goldigen Sonnenstrahlen durchleuchteten Landschaft, die noch ganz intim gehalten ist und in den Freskostil nicht recht paßt, sehen wir als Staffage Leute mit dem Bau einer Kirchenfassade beschäftigt. Wenn man mit Sorgfalt beachtet, wieviel dieses erste Bild schon enthält, so erscheint die noch größere Freiheit des Stils der „Schule von Athen“ auf der gegenüberliegenden Wand nur als die natürliche Reife der Entwickelung.

Die kirchenartige Halle auf der Schule von Athen, mit der lichten, von der Mitte aus ansteigenden Kuppel, wie sie jetzt für S. Peter geplant war, — aber nach hinten ins Freie sich öffnend, hat Raffael gleichsam unter Bramantes Augen erfunden (Abb. 121). Wie bedeutend wirkt schon dieser hohe Raum über den wie Staffage in ihn gestellten Figuren! Diese selbst sind nun



Abb. 121. Die Schule von Athen, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

wozu der Stufenbau mit seinen verschiedenen Plänen aufforderte, zu Gruppen geordnet, zwischen denen einzelne Personen die Verbindung herstellen und die leeren Flächen ausfüllen. Die innerliche Bewegung ist lebhafter und der

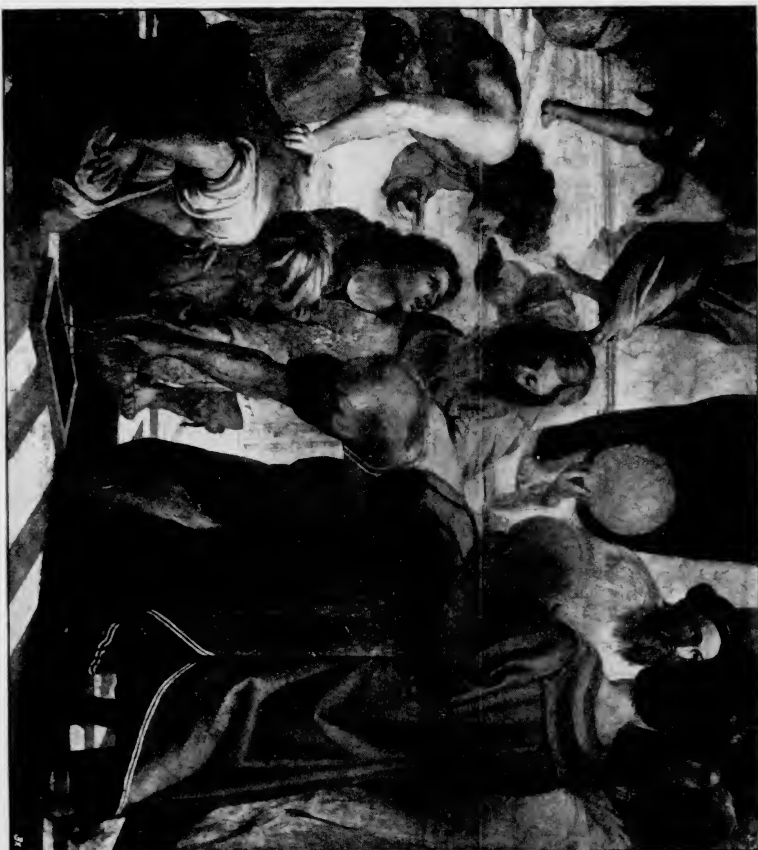


Abb. 122. Gruppe der Geometer und Astronomen aus der Schule von Athen (Abb. 121).

Rhythmus viel freier als der Disputa. Der erste Eindruck ist wohl noch der einer vornehmen Repräsentation, aber gleich merkt man auch, daß die Versammelten durch ganz entschiedene geistige Interessen zusammengeführt worden sind, die sich in einzelnen Vorgängen sogar ziemlich scharf abspielen. Also das Dramatische findet sich nach der ersten Ankündigung — in der



Abb. 123. Alkibiadesgruppe aus der Schule von Athen (Abb. 121).

„Grablegung“ Borghese — nun doch leise, aber deutlich wieder bei Raffael ein. In der Wirklichkeit konnte er an die äußere Erscheinung einer der damaligen Philosophen-Akademien anknüpfen, die sich ebenfalls oft in den vornehmsten öffentlichen Räumen versammelten. So sollte nun vor diesem Bilde der Eindruck gewonnen werden, als reichten die geistigen Kräfte des Altertums ohne Unterbrechung in das gegenwärtige Leben herein, wenn hier in der Geometergruppe (Abb. 122) unten rechts auf den Fliesen dem unterrichtenden Lehrer die Züge des Bramante gegeben waren, indessen oben links in einem anderen Kreise der stumpfnasige Sokrates einem schönen Jüngling in glänzender Rüstung, der nur Alkibiades sein konnte, etwas an den Fingern herdemonstriert (Abb. 123). Hinter Bramante stehen ferner die Astronomen mit der Kugel auf der Hand, der eine mit einer Krone, Ptolemäus, weil die ungelehrte Vorstellung bei diesem Namen sich an einen ägyptischen König errinnern ließ, — und ganz in der Ecke Raffael neben Sodoma (wie wenigstens wir mit Morelli annehmen).

wozu der Stufenbau mit seinen verschiedenen Plänen aufforderte, zu Gruppen geordnet, zwischen denen einzelne Personen die Verbindung herstellen und die leeren Flächen ausfüllen. Die innerliche Bewegung ist lebhafter und der



Abb. 122. Gruppe der Geometer und Astronomen aus der Schule von Athen (Abb. 121).

Rhythmus viel freier als der Disputa. Der erste Eindruck ist wohl noch der einer vornehmen Repräsentation, aber gleich merkt man auch, daß die Versammelten durch ganz entschiedene geistige Interessen zusammengeführt worden sind, die sich in einzelnen Vorgängen sogar ziemlich scharf abspielen. Also das Dramatische findet sich nach der ersten Ankündigung — in der



Abb. 123. Alkibiadesgruppe aus der Schule von Athen (Abb. 121).

„Grablegung“ Borghese — nun doch leise, aber deutlich wieder bei Raffael ein. In der Wirklichkeit konnte er an die äußere Erscheinung einer der damaligen Philosophen-Akademien anknüpfen, die sich ebenfalls oft in den vornehmsten öffentlichen Räumen versammelten. So sollte nun vor diesem Bilde der Eindruck gewonnen werden, als reichten die geistigen Kräfte des Altertums ohne Unterbrechung in das gegenwärtige Leben herein, wenn hier in der Geometergruppe (Abb. 122) unten rechts auf den Fliesen dem unterrichtenden Lehrer die Züge des Bramante gegeben waren, indessen oben links in einem anderen Kreise der stumpfnasige Sokrates einem schönen Jüngling in glänzender Rüstung, der nur Alkibiades sein konnte, etwas an den Fingern herdemonstriert (Abb. 123). Hinter Bramante stehen ferner die Astronomen mit der Kugel auf der Hand, der eine mit einer Krone, Ptolemäus, weil die ungelehrte Vorstellung bei diesem Namen sich an einen ägyptischen König errinnern ließ, — und ganz in der Ecke Raffael neben Sodoma (wie wenigstens wir mit Morelli annehmen).

Links unten lehrt der Grammatiker, daneben Pythagoras Musik und Arithmetik, deren Beziehungen die von einem Knaben gehaltene Tafel veranschaulicht (Abb. 124). Auf einer Stufe in der Mitte liegt Diogenes, und ganz oben in der Lichtung des Bogens stehen die beiden großen Philosophen, Plato und Aristoteles. Manche andere noch waren für die Zeitgenossen kenntlich als die, die sie vorstellen sollten, auch ohne daß, wie es auf früheren Darstellungen dieser Art vorkommt, Attribute beigegeben oder



Abb. 124. Pythagorasgruppe aus der Schule von Athen (Abb. 121).

Namen hinzugeschrieben waren; sie machten sich vielleicht auch durch allbekannte Porträtzüge erkennbar. Denn man fühlte sich als die geistige Nachkommenschaft der großen Alten und ging nicht darauf aus, alles einzelne auf dem Bilde interpretieren zu wollen. Ganz gewiß stellt z. B. der schöne Jüngling links im lichtblonden Lockenhaar, auf dessen Mantel sich die größte Lichtmasse sammelt, eine bestimmte Person dar, aber ganz gewiß nicht (was auch Vasari nicht sagt) Francesco Maria della Rovere von Urbino, Raffaels Landesherrn. Dieselbe Persönlichkeit, wie es scheint, ist in Mütze und Pelzkleid, sitzend, von der Gegenseite dargestellt in einem sehr sympathischen Porträt beim Fürsten Czartoryski (Krakau; wahrscheinlich von Sebastiano del Piombo; Abb. 125). Aber diese sanften Künstler- oder Philosophenköpfe haben nichts zu tun mit der Person des leidenschaftlichen Herzogs von Urbino, der um die Zeit, als diese Bilder entstanden, als Generalkapitän



Abb. 125. Jünglingsbildnis, von Sebastiano del Piombo. Krakau, Galerie Czartoryski.

der Kirche mit eigener Hand den Lieblingskardinal seines päpstlichen Oheims, Alidosi, fast unter dessen Augen erstach. Der Kardinal hatte Bologna in die Hand der Feinde fallen lassen (1511) und maß die Schuld daran zum teil dem Herzog bei; beide kamen nach Ravenna, wo Julius II. gerade sein Quartier hatte, und dort geschah das Unglück, wegen dessen der Papst seinen Neffen nachträglich wohl oder übel absolvieren mußte. Wie dieser Herzog

Links unten lehrt der Grammatiker, daneben Pythagoras Musik und Arithmetik, deren Beziehungen die von einem Knaben gehaltene Tafel veranschaulicht (Abb. 124). Auf einer Stufe in der Mitte liegt Diogenes, und ganz oben in der Lichtung des Bogens stehen die beiden großen Philosophen, Plato und Aristoteles. Manche andere noch waren für die Zeitgenossen kenntlich als die, die sie vorstellen sollten, auch ohne daß, wie es auf früheren Darstellungen dieser Art vorkommt, Attribute beigegeben oder



Abb. 124. Pythagorasgruppe aus der Schule von Athen (Abb. 121).

Namen hinzugeschrieben waren; sie machten sich vielleicht auch durch allbekannte Porträtzüge erkennbar. Denn man fühlte sich als die geistige Nachkommenschaft der großen Alten und ging nicht darauf aus, alles einzelne auf dem Bilde interpretieren zu wollen. Ganz gewiß stellt z. B. der schöne Jüngling links im lichtblonden Lockenhaar, auf dessen Mantel sich die größte Lichtmasse sammelt, eine bestimmte Person dar, aber ganz gewiß nicht (was auch Vasari nicht sagt) Francesco Maria della Rovere von Urbino, Raffaels Landesherrn. Dieselbe Persönlichkeit, wie es scheint, ist in Mütze und Pelz-

kleid, sitzend, von der Gegenseite dargestellt in einem sehr sympathischen Porträt beim Fürsten Czartoryski (Krakau; wahrscheinlich von Sebastiano del Piombo; Abb. 125). Aber diese sanften Künstler- oder Philosophenköpfe haben nichts zu tun mit der Person des leidenschaftlichen Herzogs von Urbino, der um die Zeit, als diese Bilder entstanden, als Generalkapitän



Abb. 125. Jünglingsbildnis, von Sebastiano del Piombo. Krakau, Galerie Czartoryski.

der Kirche mit eigener Hand den Lieblingskardinal seines päpstlichen Oheims, Alidosi, fast unter dessen Augen erstach. Der Kardinal hatte Bologna in die Hand der Feinde fallen lassen (1511) und maß die Schuld daran zum teil dem Herzog bei; beide kamen nach Ravenna, wo Julius II. gerade sein Quartier hatte, und dort geschah das Unglück, wegen dessen der Papst seinen Neffen nachträglich wohl oder übel absolvieren mußte. Wie dieser Herzog

äußerlich beschaffen war, werden wir später bei Tizian sehen. Auch Vasari ist in solchen Bestimmungen oft fehlgegangen. Nach ihm wäre in dem schönsten der vier Jünglinge, die Bramante auf der „Schule von Athen“ umgeben, dem aufrecht stehenden und von vorne gesehenen, der nachmalige Herzog Friedrich II. von Mantua, Isabellas Sohn, dargestellt. Aber dieser, ein viel genanntes Wunderkind, war damals erst zehn Jahre alt. Er war als Geisel für die Treue seines aus der Gefangenschaft entlassenen Vaters am päpstlichen Hofe zurückbehalten worden, der ernste Julius II. wurde durch die Einfälle des aufgeweckten Jungen erheitert, und in einem erst neuerlich bekannt gewordenen Briefe vom August 1511 wird berichtet, „der Papst habe gesagt, Raffael solle den Herrn Friedrich porträtieren in einem Zimmer, das er ausmalen lasse und darin auch Seine Heiligkeit bärtig in natürlicher Größe zu sehen sei“. Den Bart hatte sich Julius erst während des Feldzugs in Bologna wachsen lassen, mit ihm ist er dargestellt auf dem Bilde der Dekretalienüberreichung in der ersten Stanze und in der zweiten auf dem Heliodorfresko und bei der Messe von Bolsena. Nimmt man die erste Darstellung als die in dem Briefe gemeinte, und hält man es für sicher, daß des Papstes Befehl ausgeführt wurde, so könnte Signor Federigo nur auf der Schule von Athen gesucht werden, und mit dem Entdecker jenes Briefes (Luzio) findet man ihn jetzt in dem Lockenkopf, der links auf dem Fresko hinter dem Rücken des Grammatikers hervorsieht (Abb. 126).

In der „Schule von Athen“ zeigt sich Raffaels römischer Stil zum erstenmale in seiner eigentümlichen Erscheinung. Soviel anderes und großes er auch noch geschaffen, dies Bild gehört doch immer zu dem Größten, was er überhaupt hervorgebracht hat. Man kann sich das schöne Dasein einer geistig verbundenen Gemeinschaft höher gearteter Menschen nicht vollkommener ausgedrückt denken. Worauf beruht nun dieser Stil? Manche möchten schon hier etwas bemerken von einem erneuten Einflusse Michelangelos, mit dem freilich, während dieser die Decke der Sixtina malte, Raffael sicher keine persönliche Berührung hatte. Er hat das Kostüm seiner florentinischen Zeit und den lokalen Beigeschmack abgelegt und gibt dafür größere Formen, höhere Gesichtstypen und ein großartigeres, stolzes Auftreten, wie es den Wesen einer höheren Ordnung angemessen scheint. Das Kostüm ist der Antike nicht nachgeahmt, aber frei nachgebildet, mit kleinen Nüancen nach der Zeittracht oder nach dem Orientalischen hin. Wir haben nirgends im einzelnen den Eindruck einer Kopie und doch im ganzen, so scheint es, die Wirkung eines Vorbildes, das nur in der Antike gesucht werden kann, also

den Eindruck einer großen, allgemeinen Erscheinung, die der Antike in ihren höchsten Hervorbringungen durchaus ebenbürtig ist. Ein vergleichender Blick auf Michelangelo wird uns der Erklärung dieser Erscheinung näher bringen. Michelangelo hat z. B. in den Figuren seiner Sixtinischen Fresken eine Formgebung, durch die man immer wieder auf seine Persönlichkeit zurückgeführt wird, wenn sie auch von ihm aus auf ein ganzes Zeitalter der Plastik übergegangen ist. Kein griechischer Bildhauer hat einen so stark persönlichen Stil. Bei jedem einzelnen tritt das Besondere seiner Ausdrucksweise viel mehr hinter den allgemeinen Stil der Periode zurück. Und die einzelnen Perioden der antiken Plastik zeigen wiederum, gegeneinander gehalten, nicht so starke Unterschiede des Stils, wie die italienischen Schulen der verschiedenen Zeiten und Richtungen. Uns erscheint darum der Ausdruck der antiken Plastik, wenn man sie als Ganzes ansieht, gleichmäßiger, allgemeiner, einem höheren und strengeren Stilgesetze unterworfen, als die Formgebung der italienischen Kunst, vollends sobald diese auf einer höheren Entwickelungsstufe angelangt ist. Eine antike Skulptur wird gegenüber einer Figur von Michelangelo leicht leer, weniger warm und lebendig erscheinen. Wir haben uns gewöhnt, diese zu einem etwas kälteren Ausdruck führende Stilisierung „ideal“ zu nennen und sehen insbesondere den Stil der antiken Skulptur als ideal an. Von diesem „idealen“ Ausdrucke, einer ebenmäßigen, höheren äußeren Erscheinung der Formen, hat Michelangelo sehr wenig, Raffael aber sehr



Abb. 126. Porträt des kleinen Federigo Gonzaga aus der Schule von Athen (Abb. 121).

äußerlich beschaffen war, werden wir später bei Tizian sehen. Auch Vasari ist in solchen Bestimmungen oft fehlgegangen. Nach ihm wäre in dem schönsten der vier Jünglinge, die Bramante auf der „Schule von Athen“ umgeben, dem aufrecht stehenden und von vorne gesehenen, der nachmalige Herzog Friedrich II. von Mantua, Isabellas Sohn, dargestellt. Aber dieser, ein viel genanntes Wunderkind, war damals erst zehn Jahre alt. Er war als Geisel für die Treue seines aus der Gefangenschaft entlassenen Vaters am päpstlichen Hofe zurückbehalten worden, der ernste Julius II. wurde durch die Einfälle des aufgeweckten Jungen erheitert, und in einem erst neuerlich bekannt gewordenen Briefe vom August 1511 wird berichtet, „der Papst habe gesagt, Raffael solle den Herrn Friedrich porträtieren in einem Zimmer, das er ausmalen lasse und darin auch Seine Heiligkeit bärtig in natürlicher Größe zu sehen sei“. Den Bart hatte sich Julius erst während des Feldzugs in Bologna wachsen lassen, mit ihm ist er dargestellt auf dem Bilde der Dekretalienüberreichung in der ersten Stanze und in der zweiten auf dem Heliodorfresko und bei der Messe von Bolsena. Nimmt man die erste Darstellung als die in dem Briefe gemeinte, und hält man es für sicher, daß des Papstes Befehl ausgeführt wurde, so könnte Signor Federigo nur auf der Schule von Athen gesucht werden, und mit dem Entdecker jenes Briefes (Luzio) findet man ihn jetzt in dem Lockenkopf, der links auf dem Fresko hinter dem Rücken des Grammatikers hervorsieht (Abb. 126).

In der „Schule von Athen“ zeigt sich Raffaels römischer Stil zum erstenmale in seiner eigentümlichen Erscheinung. Soviel anderes und großes er auch noch geschaffen, dies Bild gehört doch immer zu dem Größten, was er überhaupt hervorgebracht hat. Man kann sich das schöne Dasein einer geistig verbundenen Gemeinschaft höher gearteter Menschen nicht vollkommener ausgedrückt denken. Worauf beruht nun dieser Stil? Manche möchten schon hier etwas bemerken von einem erneuten Einflusse Michelangelos, mit dem freilich, während dieser die Decke der Sixtina malte, Raffael sicher keine persönliche Berührung hatte. Er hat das Kostüm seiner florentinischen Zeit und den lokalen Beigeschmack abgelegt und gibt dafür größere Formen, höhere Gesichtstypen und ein großartigeres, stolzes Auftreten, wie es den Wesen einer höheren Ordnung angemessen scheint. Das Kostüm ist der Antike nicht nachgeahmt, aber frei nachgebildet, mit kleinen Nüancen nach der Zeittracht oder nach dem Orientalischen hin. Wir haben nirgends im einzelnen den Eindruck einer Kopie und doch im ganzen, so scheint es, die Wirkung eines Vorbildes, das nur in der Antike gesucht werden kann, also

den Eindruck einer großen, allgemeinen Erscheinung, die der Antike in ihren höchsten Hervorbringungen durchaus ebenbürtig ist. Ein vergleichender Blick auf Michelangelo wird uns der Erklärung dieser Erscheinung näher bringen. Michelangelo hat z. B. in den Figuren seiner Sixtinischen Fresken eine Formgebung, durch die man immer wieder auf seine Persönlichkeit zurückgeführt wird, wenn sie auch von ihm aus auf ein ganzes Zeitalter der Plastik übergegangen ist. Kein griechischer Bildhauer hat einen so stark persönlichen Stil. Bei jedem einzelnen tritt das Besondere seiner Ausdrucksweise viel mehr hinter den allgemeinen Stil der Periode zurück. Und die einzelnen Perioden der antiken Plastik zeigen wiederum, gegeneinander gehalten, nicht so starke Unterschiede des Stils, wie die italienischen Schulen der verschiedenen Zeiten und Richtungen. Uns erscheint darum der Ausdruck der antiken Plastik, wenn man sie als Ganzes ansieht, gleichmäßiger, allgemeiner, einem höheren und strengeren Stilgesetze unterworfen, als die Formgebung der italienischen Kunst, vollends sobald diese auf einer höheren Entwickelungsstufe angelangt ist. Eine antike Skulptur wird gegenüber einer Figur von Michelangelo leicht leer, weniger warm und lebendig erscheinen. Wir haben uns gewöhnt, diese zu einem etwas kälteren Ausdruck führende Stilisierung „ideal“ zu nennen und sehen insbesondere den Stil der antiken Skulptur als ideal an. Von diesem „idealen“ Ausdrucke, einer ebenmäßigen, höheren äußeren Erscheinung der Formen, hat Michelangelo sehr wenig, Raffael aber sehr



Abb. 126. Porträt des kleinen Federigo Gonzaga aus der Schule von Athen (Abb. 121).



Abb. 127. Mittelgruppe aus dem Parnaß, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

viel. Michelangelos Formgebung könnten wir höchstens mit dem Ausdrucke einer einzelnen antiken Periode vergleichen: der hellenistischen mit ihrem leidenschaftlichen Wesen und ihren gehäuften Akzenten. Raffaels Formgebung dagegen hat etwas mehr allgemeingültiges, und wir müssen seinen Stil, wenn wir vergleichen wollen, als eine größere, umfassendere Erscheinung neben den Stil der antiken Kunst überhaupt setzen. Diesen idealen Stil, der manchmal sogar, wie reine Luft in den höheren Regionen, etwas kühl wirkt und der in einem starken Gegensatze zu Michelangelos persönlichem Stil steht, hat sich Raffael in Rom ausgebildet. In der „Schule von Athen" zeigt er sich zuerst in seiner abgeklärten Erscheinung. Seinen einzelnen Abwandlungen werden wir wieder begegnen. In der Malweise zeigt sich gegenüber der Disputa ein erheblicher Unterschied. Hier ist der Auftrag gleichmäßig wie von einer sorgfältigen Hand, zahm und zurückhaltend, die Modellierung ohne starke Gegensätze von Hell und Dunkel, das Ganze flächenmäßig und wie durch einen Schleier gesehen, die Farbe zart, ohne tiefe Schatten, das Nackte durchweg im Fleischton gehalten. Das alles könnte Raffael von Anfang bis zu Ende selbst gemalt haben. Diesen harmonischen Eindruck macht die „Schule von Athen" nicht, alles ist kräftiger und malerisch freier geworden, der Pinselstrich flotter, die Farbe will eindringlicher wirken. Zwischen beiden Bildern liegt ein Einschnitt; da muß der Künstler neue Einwirkungen erfahren haben. Man hat auf Entlehnungen aus Donatellos Reliefs in Padua — allerdings nur in Nebensachen — hingewiesen. Wichtiger ist, daß der Karton (in der Ambrosiana) schon auf die Hilfe von Schülern schließen läßt, die man dann auf dem Fresko weiter zu verfolgen gesucht hat. So unsicher das Einzelne bei dem gegenwärtigen Zustande der Erhaltung bleibt: mit der „Schule" fängt doch offenbar für den Freskomaler Raffael ein neuer Abschnitt an.



Abb. 128. Stärke, Klugheit und Mäßigung, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Der Parnaß an der schmalen Fensterwand ist in glücklichster Weise um das von unten her einschneidende Fenster komponiert. Unter den Lorbeerbäumen der Mitte sitzt Apollo mit den Musen, woran sich nach den Seiten hin alte und neue Dichter anschließen (Abb. 127). Raffael verschmäht sogar nicht deutliche Mittel der Illusion, indem er die Sappho und den sogenannten Pindar zu unterst etwas über den Rahmen hinausgreifen läßt (im Wetteifer mit Michelangelo, wie man gemeint hat, und hier besonders ungeschickt, weil doch der gemalte Torbogen den Fensterrahmen und das ganze Bild für das Auge zurückdrängen sollte). Dem Apollo gibt er die Geige in die Hand, um den Archäologen zu zeigen, daß er die Alten auf seine Weise aufzufassen pflegt. Der Homer, der einen Schritt vorwärts getreten ist und mit zurückgelegtem Kopfe rezitiert, während die Hand den Takt dazu angibt, ist ganz seine Erfindung. Nahe bei ihm stehen Dante und Virgil. Von den alten Dichtern ist weiter keiner deutlich bezeichnet, unter den neuen Ariost an den Zügen erkennbar. Aber bestimmte Personen waren alle, davon können wir überzeugt sein. Mit komponierten Statisten hätten sich die damaligen Kunstkenner nicht zufrieden gegeben! Zum



Abb. 127. Mittelgruppe aus dem Parnaß, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

viel. Michelangelos Formgebung könnten wir höchstens mit dem Ausdrucke einer einzelnen antiken Periode vergleichen: der hellenistischen mit ihrem leidenschaftlichen Wesen und ihren gehäuften Akzenten. Raffaels Formgebung dagegen hat etwas mehr allgemeingültiges, und wir müssen seinen Stil, wenn wir vergleichen wollen, als eine größere, umfassendere Erscheinung neben den Stil der antiken Kunst überhaupt setzen. Diesen idealen Stil, der manchmal sogar, wie reine Luft in den höheren Regionen, etwas kühl wirkt und der in einem starken Gegensatze zu Michelangelos persönlichem Stil steht, hat sich Raffael in Rom ausgebildet. In der „Schule von Athen“ zeigt er sich zuerst in seiner abgeklärten Erscheinung. Seinen einzelnen Abwandlungen werden wir wieder begegnen. In der Malweise zeigt sich gegenüber der Disputa ein erheblicher Unterschied. Hier ist der Auftrag gleichmäßig wie von einer sorgfältigen Hand, zahm und zurückhaltend, die Modellierung ohne starke Gegensätze von Hell und Dunkel, das Ganze flächenmäßig und wie durch einen Schleier gesehen, die Farbe zart, ohne tiefe Schatten, das Nackte durchweg im Fleischton gehalten. Das alles könnte Raffael von Anfang bis zu Ende selbst gemalt haben. Diesen harmonischen Eindruck macht die „Schule von Athen“ nicht, alles ist kräftiger und malerisch freier geworden, der Pinselstrich flotter, die Farbe will eindringlicher wirken. Zwischen beiden Bildern liegt ein Einschnitt; da muß der Künstler neue Einwirkungen erfahren haben. Man hat auf Entlehnungen aus Donatellos Reliefs in Padua — allerdings nur in Nebensachen — hingewiesen. Wichtiger ist, daß der Karton (in der Ambrosiana) schon auf die Hilfe von Schülern schließen läßt, die man dann auf dem Fresko weiter zu verfolgen gesucht hat. So unsicher das Einzelne bei dem gegenwärtigen Zustande der Erhaltung bleibt: mit der „Schule“ fängt doch offenbar für den Freskomaler Raffael ein neuer Abschnitt an.



Abb. 128. Stärke, Klugheit und Mäßigung, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Der Parnaß an der schmalen Fensterwand ist in glücklichster Weise um das von unten her einschneidende Fenster komponiert. Unter den Lorbeerbäumen der Mitte sitzt Apollo mit den Musen, woran sich nach den Seiten hin alte und neue Dichter anschließen (Abb. 127). Raffael verschmäht sogar nicht deutliche Mittel der Illusion, indem er die Sappho und den sogenannten Pindar zu unterst etwas über den Rahmen hinausgreifen läßt (im Wetteifer mit Michelangelo, wie man gemeint hat, und hier besonders ungeschickt, weil doch der gemalte Torbogen den Fensterrahmen und das ganze Bild für das Auge zurückdrängen sollte). Dem Apollo gibt er die Geige in die Hand, um den Archäologen zu zeigen, daß er die Alten auf seine Weise aufzufassen pflegt. Der Homer, der einen Schritt vorwärts getreten ist und mit zurückgelegtem Kopfe rezitiert, während die Hand den Takt dazu angibt, ist ganz seine Erfindung. Nahe bei ihm stehen Dante und Virgil. Von den alten Dichtern ist weiter keiner deutlich bezeichnet, unter den neuen Ariost an den Zügen erkennbar. Aber bestimmte Personen waren alle, davon können wir überzeugt sein. Mit komponierten Statisten hätten sich die damaligen Kunstkenner nicht zufrieden gegeben! Zum



Abb. 129. Die Theologie, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

erstenmale in Raffaels römischer Periode finden wir auf diesem Bilde die Frauen. Ihre Erscheinung hat sich gegen die florentinische Zeit schon geändert. Die Musen antikisieren in Tracht und Stellungen, ihr Ausdruck ist oberflächlich und leer. Aber auf der rechten Seite steht eine Muse, ganz vom Rücken gesehen, hoch aufgerichtet und stolz da. Die ist von andrer Bildung, voll und stark, und die Sappho hat sogar etwas derbes.

Noch kräftiger sind die drei sitzenden Frauen, die an der gegenüberliegenden Wand als Stärke, Klugheit und Mäßigung die Jurisprudenz vertreten sollen (Abb. 128). Die redenden Attribute, die alten bekannten Ersatzmittel der Überschriften, um ein neues, feines, höfisches (den Eichenzweig in der Hand der „Stärke“: Rovere!) vermehrt, darf man auch



Abb. 130. Die Poesie, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

einem Raffael nicht verdenken, wenn er außerdem noch eine so große an und für sich geltende Erscheinung damit zu geben versteht. Geflügelte und ungeflügelte nackte Knaben füllen den Raum zwischen diesen hohen Frauen. Die Natur des Weibes ist hier, gegenüber den florentinischen Typen Raffaels, physisch erhöht. Die Veränderung mag zum teil auf die allgemeinen Einflüsse seines römischen Stils zurückgeführt werden. Aber er muß diese Menschen doch auch irgendwo gesehen haben, und bald, auf den Bildern der zwei späteren Stanzen, tritt das derbe, starke, stolze Weib aus dem Volke hervor. Man sieht das Material, aus dem der Künstler nunmehr seine Modelle nimmt, und man hat schon lange auf die sprichwörtliche Urwüchsigkeit der Trasteverinerinnen hingewiesen, die Raffael ja im vatikanischen Stadtviertel unmittelbar vor Augen hatte. Der Reichtum an Bewegungen



Abb. 129. Die Theologie, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

erstenmale in Raffaels römischer Periode finden wir auf diesem Bilde die Frauen. Ihre Erscheinung hat sich gegen die florentinische Zeit schon geändert. Die Musen antikisieren in Tracht und Stellungen, ihr Ausdruck ist oberflächlich und leer. Aber auf der rechten Seite steht eine Muse, ganz vom Rücken gesehen, hoch aufgerichtet und stolz da. Die ist von andrer Bildung, voll und stark, und die Sappho hat sogar etwas derbes.

Noch kräftiger sind die drei sitzenden Frauen, die an der gegenüberliegenden Wand als Stärke, Klugheit und Mäßigung die Jurisprudenz vertreten sollen (Abb. 128). Die redenden Attribute, die alten bekannten Ersatzmittel der Überschriften, um ein neues, feines, höfisches (den Eichenzweig in der Hand der „Stärke“: Rovere!) vermehrt, darf man auch



Abb. 130. Die Poesie, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

einem Raffael nicht verdenken, wenn er außerdem noch eine so große an und für sich geltende Erscheinung damit zu geben versteht. Geflügelte und ungeflügelte nackte Knaben füllen den Raum zwischen diesen hohen Frauen. Die Natur des Weibes ist hier, gegenüber den florentinischen Typen Raffaels, physisch erhöht. Die Veränderung mag zum teil auf die allgemeinen Einflüsse seines römischen Stils zurückgeführt werden. Aber er muß diese Menschen doch auch irgendwo gesehen haben, und bald, auf den Bildern der zwei späteren Stanzen, tritt das derbe, starke, stolze Weib aus dem Volke hervor. Man sieht das Material, aus dem der Künstler nunmehr seine Modelle nimmt, und man hat schon lange auf die sprichwörtliche Urwüchsigkeit der Trasteverinerinnen hingewiesen, die Raffael ja im vatikanischen Stadtviertel unmittelbar vor Augen hatte. Der Reichtum an Bewegungen

ist dem „Parnaß" gegenüber gesteigert. Die Körperbildung der „Stärke" erinnert an Michelangelo.

An der Decke sind in dem Rahmen einer auf Sodoma zurückgehenden Dekoration in vier großen Rundbildern auf goldenem Mosaikgrunde die Fakultäten dargestellt, thronende hochedle Frauen, von Putten begleitet. Diese Putten und die Behandlung der Gewandfalten erinnern sehr an Fra Bartolommeo. Die Theologie (Abb. 129) und die Poesie (Abb. 130) gehören zu Raffaels höchsten weiblichen Idealschöpfungen. Man kann zweifeln, welche von beiden man vorziehen möchte. Die anderen zwei stehen darunter. Der Gegenstand bot nicht Abwechselung genug. Die ruhige und bloß schöne Existenz konnte selbst Raffael nicht immer wieder auf derselben Höhe halten. Den Anfang machte er mit der „Gerechtigkeit"; sie hat schlankere Formen und ein umbrisches Gesicht.



Abb. 131. Der Sündenfall, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Zwischen diesen Rundbildern malte Raffael noch, ebenfalls auf Goldgrund, aber viereckig, vier kleine figürliche Szenen, die sich auf die Fakultäten beziehen. Wir heben daraus den Sündenfall (Abb. 131) hervor, den Raffael noch zweimal darstellte: für einen Kupferstich Marc Antons und in den Loggien des Vatikans — weil hier seine zauberhafte Anmut so recht zum Vergleichen auffordert mit Michelangelos größeren Formen und dem leidenschaftlicheren Ausdrucke seiner Figuren an der Sixtinischen Decke.

Unmittelbar nach der Vollendung der Fresken in dem ersten Zimmer mußte Raffael an das zweite gehen: die Stanza d'Eliodoro, die 1511

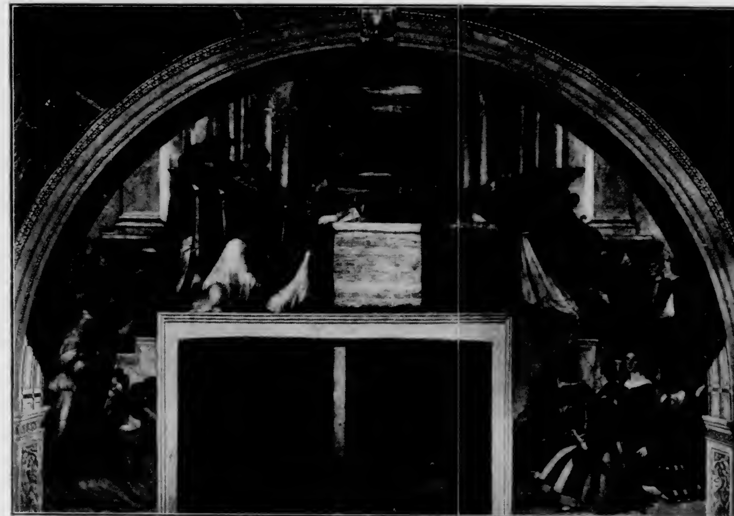


Abb. 132. Die Messe von Bolsena, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

bis 1514 ausgemalt worden ist. Papst Julius war gerade an einem gefährlichen Wendepunkte seiner energischen auswärtigen Politik angekommen. Er hatte die „heilige Liga" geschlossen, um die Franzosen, auf die er sich bisher gestützt, zum Lande hinauszuwerfen. Er lag wieder selbst zu Felde und erfüllte seine Umgebung mit dem Vertrauen auf den Sieg seiner Sache. Sollte sich nicht etwas von diesen Gedanken und von dieser Stimmung den Bildern der zweiten Stanze mitgeteilt haben, deren Gegenstände ja doch der Papst mindestens zu genehmigen hatte?

Die Messe von Bolsena an der einen Schmalwand über dem Fenster stellt eine bekannte Wundergeschichte dar: die Hostie verwandelt sich unter den Augen des zweifelnden Priesters in den Leib Christi (Abb. 132). Raffael gibt eine ehrfurchtgebietende Zeremonie, wozu der höchste Glanz des päpstlichen Hofes aufgeboten ist. Links vom Altar kniet der Priester, rechts der Papst Julius II., hinter ihm, etwas tiefer, sein Gefolge, porträtartig geschilderte Gestalten, dargestellt in der imponierenden Würde, die ihrer vornehmen Stellung angemessen ist, ganz unten die Schweizer mit der Sänfte. Bewegter nimmt auf der anderen Seite das Volk an dem Vorgange teil: Chorknaben und Frauen, darunter eine ganz vorn, deren erregte Gebärde

ist dem „Parnaß“ gegenüber gesteigert. Die Körperbildung der „Stärke“ erinnert an Michelangelo.

An der Decke sind in dem Rahmen einer auf Sodoma zurückgehenden Dekoration in vier großen Rundbildern auf goldenem Mosaikgrunde die Fakultäten dargestellt, thronende hochedle Frauen, von Putten begleitet. Diese Putten und die Behandlung der Gewandfalten erinnern sehr an Fra Bartolommeo. Die Theologie (Abb. 129) und die Poesie (Abb. 130) gehören zu Raffaels höchsten weiblichen Idealschöpfungen. Man kann zweifeln, welche von beiden man vorziehen möchte. Die anderen zwei stehen darunter. Der Gegenstand bot nicht Abwechselung genug. Die ruhige und bloß schöne Existenz konnte selbst Raffael nicht immer wieder auf derselben Höhe halten. Den Anfang machte er mit der „Gerechtigkeit“; sie hat schlankere Formen und ein umbrisches Gesicht.



Abb. 131. Der Sündenfall, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Zwischen diesen Rundbildern malte Raffael noch, ebenfalls auf Goldgrund, aber viereckig, vier kleine figürliche Szenen, die sich auf die Fakultäten beziehen. Wir heben daraus den Sündenfall (Abb. 131) hervor, den Raffael noch zweimal darstellte: für einen Kupferstich Marc Antons und in den Loggien des Vatikans — weil hier seine zauberhafte Anmut so recht zum Vergleichen auffordert mit Michelangelos größeren Formen und dem leidenschaftlicheren Ausdrucke seiner Figuren an der Sixtinischen Decke.

Unmittelbar nach der Vollendung der Fresken in dem ersten Zimmer mußte Raffael an das zweite gehen: die Stanza d'Eliodoro, die 1511

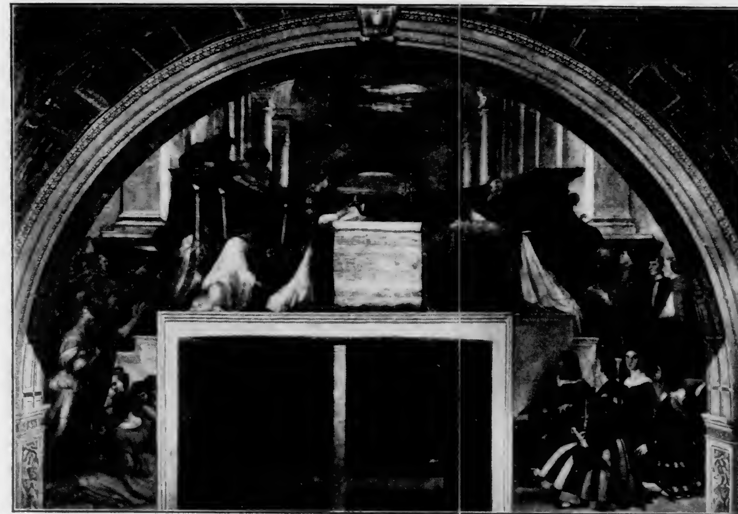


Abb. 132. Die Messe von Bolsena, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

bis 1514 ausgemalt worden ist. Papst Julius war gerade an einem gefährlichen Wendepunkte seiner energischen auswärtigen Politik angekommen. Er hatte die „heilige Liga“ geschlossen, um die Franzosen, auf die er sich bisher gestützt, zum Lande hinauszuwerfen. Er lag wieder selbst zu Felde und erfüllte seine Umgebung mit dem Vertrauen auf den Sieg seiner Sache. Sollte sich nicht etwas von diesen Gedanken und von dieser Stimmung den Bildern der zweiten Stanze mitgeteilt haben, deren Gegenstände ja doch der Papst mindestens zu genehmigen hatte?

Die Messe von Bolsena an der einen Schmalwand über dem Fenster stellt eine bekannte Wundergeschichte dar: die Hostie verwandelt sich unter den Augen des zweifelnden Priesters in den Leib Christi (Abb. 132). Raffael gibt eine ehrfurchtgebietende Zeremonie, wozu der höchste Glanz des päpstlichen Hofes aufgeboten ist. Links vom Altar kniet der Priester, rechts der Papst Julius II., hinter ihm, etwas tiefer, sein Gefolge, porträtartig geschilderte Gestalten, dargestellt in der imponierenden Würde, die ihrer vornehmen Stellung angemessen ist, ganz unten die Schweizer mit der Sänfte. Bewegter nimmt auf der anderen Seite das Volk an dem Vorgange teil: Chorknaben und Frauen, darunter eine ganz vorn, deren erregte Gebärde



Abb. 133. Rechte untere Gruppe aus der Vertreibung Heliodors, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

den Glauben an das Wunder ausspricht. — Aber gewaltiger wogt das Leben auf dem Bilde der anstoßenden Langwand, einer Szene aus der Makkabäergeschichte. In der Mitte hinten kniet der Hohepriester am Altartisch vor dem siebenarmigen Leuchter. Rechts vorn ist der Tempelräuber Heliodor mit seiner Beute zu Boden gestürzt inmitten seines Gefolges, überrannt von einem gewappneten himmlischen Reiter, einer der höchsten Erfindungen Raffaels (Abb. 133; äußerlich liegt ein antikes Vorbild zugrunde). Engel ohne Flügel mit Ruten in den Händen stürmen vom Altar aus hinter ihm her, mit ihren Füßen nicht den Boden berührend, dessen ganze mittlere Fläche leer bleibt, wodurch der Eindruck des Gedränges auf der rechten Seite wirksam gesteigert wird. Links von der leeren Mitte drückt sich in erregten Gruppen von Frauen und Männern Schrecken aus und Teilnahme an dem plötzlichen Vorfall. Und hinter ihnen erscheint im einfachen Hauskleid Papst Julius, auf seinem Thronsessel getragen, in selbstbewußter Sicherheit als Zeuge des Ereignisses, der feste Punkt in dieser Unruhe und Aufregung (Abb. 134). Theoretiker finden, daß hiermit die



Abb. 134. Papstgruppe aus der Vertreibung Heliodors, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

geistige Einheit des Bildes aufgegeben sei, aber der künstlerische Wert des Kontrastes drückt solche Bedenken nieder. So vollwichtig und innerlich dramatisch, wie hier, hat Raffael bis jetzt noch nicht geschildert! Wie als ruhig wirkende Raumdekoration die „Schule von Athen“ sein Höchstes ist, so das Heliodorbild als sinnfällige Erzählung einer von dem Betrachter miterlebten Handlung. — Von der gleichen Bewegung ist das Bild der gegenüberliegenden Langwand wenigstens in seiner einen, rechten Hälfte erfüllt (Abb. 135). Dort sehen wir vor einer ausgeführten Landschaft mit bekannten römischen Ruinen unter brennenden Häusern das Heer der Hunnen einbrechen: Reiter auf wilden, kaum zu zügelnden Pferden und dichte Haufen Fußvolks, zum teil mit Rüstungen angetan, wie sie Raffael an den antiken Siegesdenkmälern sehen konnte. Plötzlich aufgehalten, stockt der feindliche Zug. Erschreckt hält Attila in der Mitte zu Pferde, nur er sieht, wie oben aus den Lüften die beiden Apostelfürsten mit Schwertern zum Schutz ihrer Stadt drohend zu ihm niederschweben. Seine Begleiter nehmen bloß wahr, was unten auf der Erde sich vor ihnen ereignet. Von der linken Seite her reitet auf weißem Zelter Papst Leo X. im vollen päpstlichen Ornat mit erhobener Hand den Feinden entgegen, inmitten eines Gefolges von Kardi-



Abb. 133. Rechte untere Gruppe aus der Vertreibung Heliodors, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

den Glauben an das Wunder ausspricht. — Aber gewaltiger wogt das Leben auf dem Bilde der anstoßenden Langwand, einer Szene aus der Makkabäergeschichte. In der Mitte hinten kniet der Hohepriester am Altartisch vor dem siebenarmigen Leuchter. Rechts vorn ist der Tempelräuber Heliodor mit seiner Beute zu Boden gestürzt inmitten seines Gefolges, überrannt von einem gewappneten himmlischen Reiter, einer der höchsten Erfindungen Raffaels (Abb. 133; äußerlich liegt ein antikes Vorbild zugrunde). Engel ohne Flügel mit Ruten in den Händen stürmen vom Altar aus hinter ihm her, mit ihren Füßen nicht den Boden berührend, dessen ganze mittlere Fläche leer bleibt, wodurch der Eindruck des Gedränges auf der rechten Seite wirksam gesteigert wird. Links von der leeren Mitte drückt sich in erregten Gruppen von Frauen und Männern Schrecken aus und Teilnahme an dem plötzlichen Vorfall. Und hinter ihnen erscheint im einfachen Hauskleid Papst Julius, auf seinem Thronsessel getragen, in selbstbewußter Sicherheit als Zeuge des Ereignisses, der feste Punkt in dieser Unruhe und Aufregung (Abb. 134). Theoretiker finden, daß hiermit die



Abb. 134. Papstgruppe aus der Vertreibung Heliodors, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

geistige Einheit des Bildes aufgegeben sei, aber der künstlerische Wert des Kontrastes drückt solche Bedenken nieder. So vollwichtig und innerlich dramatisch, wie hier, hat Raffael bis jetzt noch nicht geschildert! Wie als ruhig wirkende Raumdekoration die „Schule von Athen“ sein Höchstes ist, so das Heliodorbild als sinnfällige Erzählung einer von dem Betrachter miterlebten Handlung. — Von der gleichen Bewegung ist das Bild der gegenüberliegenden Langwand wenigstens in seiner einen, rechten Hälfte erfüllt (Abb. 135). Dort sehen wir vor einer ausgeführten Landschaft mit bekannten römischen Ruinen unter brennenden Häusern das Heer der Hunnen einbrechen: Reiter auf wilden, kaum zu zügelnden Pferden und dichte Haufen Fußvolks, zum teil mit Rüstungen angetan, wie sie Raffael an den antiken Siegesdenkmälern sehen konnte. Plötzlich aufgehalten, stockt der feindliche Zug. Erschreckt hält Attila in der Mitte zu Pferde, nur er sieht, wie oben aus den Lüften die beiden Apostelfürsten mit Schwertern zum Schutz ihrer Stadt drohend zu ihm niederschweben. Seine Begleiter nehmen bloß wahr, was unten auf der Erde sich vor ihnen ereignet. Von der linken Seite her reitet auf weißem Zelter Papst Leo X. im vollen päpstlichen Ornat mit erhobener Hand den Feinden entgegen, inmitten eines Gefolges von Kardi-

nälen, Kämmerern und Troßknechten. Aber nun entdeckt das kritische Auge hier einzelne Schwächen in der Zeichnung, es findet die Hauptwirkung unter dem Gewirre von Nebenfiguren verschüttet, und das Landschaftliche, so gut es wirkt (gerade weil es so stark wirkt), hat nichts von Raffaels Art. Hier wäre also der erste sichere Punkt in dieser Bilderreihe, wo Schülerhände störend eingriffen.

Während Raffael noch an dem Bilde malte, war plötzlich Julius II. gestorben (Februar 1513); eine Zeichnung (Oxford) zeigt uns noch, wie nach dem ursprünglichen Entwurf Julius auf dem Tragsessel, so wie auf dem vorigen Bilde, an dieser Stelle erscheinen sollte. Nun nahm sein Nachfolger diese Ehre für sich in Anspruch, und er, der wegen eines körperlichen Schadens kein Pferd zu besteigen pflegte, ließ sich jetzt anstatt seines kriegerischen Vorgängers hoch zu Roß abschildern. Er hatte sich als Kardinal klug dem alternden Papst zur Seite gehalten und verdankte es ihm, daß seine Verwandten, die Medici, noch kurz vor Julius Tode nach Florenz zurückgeführt wurden (September 1512). Die Franzosen, an die man ja doch gewiß dachte, wenn man Heliodors Räuberscharen und die brandschatzenden Hunnen auf diesen Bildern unter Julius II. entstehen sah, waren ebensowohl Leos Feinde. Er trat also auf diesem dritten Bilde der zweiten Stanze in die Rolle seines Vorgängers ein. Sie hatten auch in sein persönliches Leben eingegriffen. Er war ihr Kriegsgefangener gewesen, allerdings nur kurze Zeit, seit der Schlacht bei Ravenna im April 1512, an der er als päpstlicher Legat teilgenommen hatte. Bald nachher gelang es ihm, sich durch die Flucht daraus zu befreien, und diese Befreiung sollte nun Raffael an der letzten Schmalwand des Zimmers über dem Fenster darstellen. So ist die Befreiung Petri entstanden, in der, nach dem Willen Leos, nunmehr die persönlichen Beziehungen des Auftraggebers direkter ausgedrückt wurden, als es nach Julius feinerem Geschmack zu geschehen pflegte. Das Bild ist nach seiner Komposition und nach seinen Figuren das schwächste. Aber Vasari preist es voller Entzücken, und in unserer Zeit haben gewichtige Stimmen sein Lob noch gesteigert. In der Mitte, über dem Fenster, befreit der vom Lichte umstrahlte Engel den Petrus aus dem Kerker, rechts führt er ihn, ebenfalls vom Licht umflossen, an den schlafenden Wächtern vorüber, und links suchen die Wächter mit Fackeln bei Mondenschein nach dem Entflohenen. Diese Lichtwirkungen, auf der letzten Szene durch den Gegensatz kalter und warmer Lichter gesteigert, sind jedenfalls etwas bei Raffael völlig neues. Sie sind das deutlichste Anzeichen einer geänderten malerischen



Abb. 135. Die Vertreibung Attilas, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Richtung, die wir auch im übrigen an den Fresken der zweiten Stanze wahrnehmen können.

Wir sahen bereits, daß diese Bilder mehr dramatisches Leben enthalten als die des ersten Zimmers. Daraus ergab sich für den Maler unmittelbar eine größere und freiere Formgebung, und es hängt auch die mannigfaltigere Gruppierung, die zu dem Eindruck des Lebens mitwirken soll, damit zusammen. Endlich aber gibt Raffael jetzt der Farbe höhere, selbständige Aufgaben, wovon auf den früheren Bildern noch nichts zu bemerken ist. Auf diesen verhält sich die Farbe, soweit der Zustand der Bilder, z. B. der stark zerstörten „Schule von Athen", zu urteilen erlaubt, begleitend und unterstützend, wie auf den Tafelbildern der florentinischen Zeit. In den Fresken der zweiten Stanze ist, ganz abgesehen von den Lichteffekten auf dem Petrus-Fresko, eine selbständige koloristische Haltung bemerkbar, die nicht nur äußerlich prächtiger ist, sondern auch die Gesamtwirkung wesentlich mit bestimmt. Dasselbe sieht man auf Raffaels römischen Staffeleibildern, die wir demnächst zu betrachten haben werden. Sie zeigen schon feinere, kunstvolle Farbenprobleme.

Raffael hat also in diesen Jahren — um 1512 — bedeutende neue

nälen, Kämmerern und Troßknechten. Aber nun entdeckt das kritische Auge hier einzelne Schwächen in der Zeichnung, es findet die Hauptwirkung unter dem Gewirre von Nebenfiguren verschüttet, und das Landschaftliche, so gut es wirkt (gerade weil es so stark wirkt), hat nichts von Raffaels Art. Hier wäre also der erste sichere Punkt in dieser Bilderreihe, wo Schülerhände störend eingriffen.

Während Raffael noch an dem Bilde malte, war plötzlich Julius II. gestorben (Februar 1513); eine Zeichnung (Oxford) zeigt uns noch, wie nach dem ursprünglichen Entwurf Julius auf dem Tragsessel, so wie auf dem vorigen Bilde, an dieser Stelle erscheinen sollte. Nun nahm sein Nachfolger diese Ehre für sich in Anspruch, und er, der wegen eines körperlichen Schadens kein Pferd zu besteigen pflegte, ließ sich jetzt anstatt seines kriegerischen Vorgängers hoch zu Roß abschildern. Er hatte sich als Kardinal klug dem alternden Papst zur Seite gehalten und verdankte es ihm, daß seine Verwandten, die Medici, noch kurz vor Julius Tode nach Florenz zurückgeführt wurden (September 1512). Die Franzosen, an die man ja doch gewiß dachte, wenn man Heliodors Räuberscharen und die brandschatzenden Hunnen auf diesen Bildern unter Julius II. entstehen sah, waren ebensowohl Leos Feinde. Er trat also auf diesem dritten Bilde der zweiten Stanze in die Rolle seines Vorgängers ein. Sie hatten auch in sein persönliches Leben eingegriffen. Er war ihr Kriegsgefangener gewesen, allerdings nur kurze Zeit, seit der Schlacht bei Ravenna im April 1512, an der er als päpstlicher Legat teilgenommen hatte. Bald nachher gelang es ihm, sich durch die Flucht daraus zu befreien, und diese Befreiung sollte nun Raffael an der letzten Schmalwand des Zimmers über dem Fenster darstellen. So ist die **Befreiung Petri** entstanden, in der, nach dem Willen Leos, nunmehr die persönlichen Beziehungen des Auftraggebers direkter ausgedrückt wurden, als es nach Julius feinerem Geschmack zu geschehen pflegte. Das Bild ist nach seiner Komposition und nach seinen Figuren das schwächste. Aber Vasari preist es voller Entzücken, und in unserer Zeit haben gewichtige Stimmen sein Lob noch gesteigert. In der Mitte, über dem Fenster, befreit der vom Lichte umstrahlte Engel den Petrus aus dem Kerker, rechts führt er ihn, ebenfalls vom Licht umflossen, an den schlafenden Wächtern vorüber, und links suchen die Wächter mit Fackeln bei Mondenschein nach dem Entflohenen. Diese Lichtwirkungen, auf der letzten Szene durch den Gegensatz kalter und warmer Lichter gesteigert, sind jedenfalls etwas bei Raffael völlig neues. Sie sind das deutlichste Anzeichen einer geänderten malerischen



Abb. 135. Die Vertreibung Attilas, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Richtung, die wir auch im übrigen an den Fresken der zweiten Stanze wahrnehmen können.

Wir sahen bereits, daß diese Bilder mehr dramatisches Leben enthalten als die des ersten Zimmers. Daraus ergab sich für den Maler unmittelbar eine größere und freiere Formgebung, und es hängt auch die mannigfaltigere Gruppierung, die zu dem Eindruck des Lebens mitwirken soll, damit zusammen. Endlich aber gibt Raffael jetzt der Farbe höhere, selbständige Aufgaben, wovon auf den früheren Bildern noch nichts zu bemerken ist. Auf diesen verhält sich die Farbe, soweit der Zustand der Bilder, z. B. der stark zerstörten „Schule von Athen", zu urteilen erlaubt, begleitend und unterstützend, wie auf den Tafelbildern der florentinischen Zeit. In den Fresken der zweiten Stanze ist, ganz abgesehen von den Lichteffekten auf dem Petrus-Fresko, eine selbständige koloristische Haltung bemerkbar, die nicht nur äußerlich prächtiger ist, sondern auch die Gesamtwirkung wesentlich mit bestimmt. Dasselbe sieht man auf Raffaels römischen Staffeleibildern, die wir demnächst zu betrachten haben werden. Sie zeigen schon feinere, kunstvolle Farbenprobleme.

Raffael hat also in diesen Jahren — um 1512 — bedeutende neue

Einflüsse erfahren, die über die allgemeinen Eindrücke des römischen Lebens und der antiken Kunstwelt hinaus gesucht werden müssen. Es liegt nahe, zunächst an Michelangelo zu denken, der ihm allerdings für die Farbe nichts nützen konnte. Vielleicht aber käme er dennoch für die geänderte Zeichnung in Betracht. Seine Deckenfresken in der Sixtina waren seit November 1512 fertig und der Betrachtung freigegeben. An sie erinnern in überraschender Weise vier kleine Fresken an der Decke des Heliodorzimmers. Hier sind auf teppichartig gespannten Flächen — sowie die Deckendekoration der ersten Stanze an Mosaik erinnern soll — vier alttestamentliche Szenen dargestellt: Abrahams Opfer, Jakobs Traum, Jehovahs Verkündigung an Noah



Abb. 136. Jehovahs Verkündigung. Deckenbild. Vatikan, Stanzen.

(Abb. 136) und seine Erscheinung im feurigen Busch. In den zwei letzten ist Michelangelos schwebender und von Engeln getragener Jehovah ganz offenbar nachgeahmt, während Einzelheiten daneben an Raffael erinnern könnten, dem man früher diese Bilder zuschrieb. Jetzt gibt man sie Peruzzi. Immer bleibt es beachtenswert, daß an dieser Raffael zugewiesenen Stätte unter seiner Zustimmung, wie wir annehmen dürfen, Michelangelos ausgesprochene Formgebung sich zeigen konnte. Peruzzi, der zu Bramantes Kreise gehörte, war jetzt mit an der Ausmalung der neuerbauten Villa Agostino Chigis tätig (S. 65); als Maler bedeutete er nicht viel. Eher konnte für das Technische in der Malerei und den künstlerischen Stil Raffael von Sodoma lernen, der eben jetzt, als die Stanza d'Eliodoro fertig geworden war, an die „Hochzeit Alexanders“ in Agostinos Landhaus ging (S. 66). Mit ihm stand Raffael in gutem Verhältnis, und seine römi-



Abb. 137. Frauengruppe aus dem Altarbilde in S. Crisostomo zu Venedig, von Sebastiano del Piombo.

schen Landschafthintergründe sind denen Sodomas oft zum Verwechseln ähnlich. Von dieser Art ist z. B. gleich der lebendige Hintergrund mit den antiken Ruinen auf dem Attila-Fresko (dessen Ausführung man jetzt Raffaels Schüler Penni zuspricht). Auch Sodomas Madonnen erinnern manchmal an die Raffaels aus dessen römischer Zeit.

Aber es war noch ein anderer gerade in jenen Tagen nach Rom gekommen, dessen Verkehr mit Raffael für beide Teile von Wichtigkeit werden

Einflüsse erfahren, die über die allgemeinen Eindrücke des römischen Lebens und der antiken Kunstwelt hinaus gesucht werden müssen. Es liegt nahe, zunächst an Michelangelo zu denken, der ihm allerdings für die Farbe nichts nützen konnte. Vielleicht aber käme er dennoch für die geänderte Zeichnung in Betracht. Seine Deckenfresken in der Sixtina waren seit November 1512 fertig und der Betrachtung freigegeben. An sie erinnern in überraschender Weise vier kleine Fresken an der Decke des Heliodorzimmers. Hier sind auf teppichartig gespannten Flächen — sowie die Deckendekoration der ersten Stanze an Mosaik erinnern soll — vier alttestamentliche Szenen dargestellt: Abrahams Opfer, Jakobs Traum, Jehovahs Verkündigung an Noah



Abb. 136. Jehovahs Verkündigung. Deckenbild. Vatikan, Stanzen.

(Abb. 136) und seine Erscheinung im feurigen Busch. In den zwei letzten ist Michelangelos schwebender und von Engeln getragener Jehovah ganz offenbar nachgeahmt, während Einzelheiten daneben an Raffael erinnern könnten, dem man früher diese Bilder zuschrieb. Jetzt gibt man sie Peruzzi. Immer bleibt es beachtenswert, daß an dieser Raffael zugewiesenen Stätte unter seiner Zustimmung, wie wir annehmen dürfen, Michelangelos ausgesprochene Formgebung sich zeigen konnte. Peruzzi, der zu Bramantes Kreise gehörte, war jetzt mit an der Ausmalung der neuerbauten Villa Agostino Chigis tätig (S. 65); als Maler bedeutete er nicht viel. Eher konnte für das Technische in der Malerei und den künstlerischen Stil Raffael von Sodoma lernen, der eben jetzt, als die Stanza d'Eliodoro fertig geworden war, an die „Hochzeit Alexanders" in Agostinos Landhaus ging (S. 66). Mit ihm stand Raffael in gutem Verhältnis, und seine römi-



Abb. 137. Frauengruppe aus dem Altarbilde in S. Crisostomo zu Venedig, von Sebastiano del Piombo.

schen Landschafthintergründe sind denen Sodomas oft zum Verwechseln ähnlich. Von dieser Art ist z. B. gleich der lebendige Hintergrund mit den antiken Ruinen auf dem Attila-Fresko (dessen Ausführung man jetzt Raffaels Schüler Penni zuspricht). Auch Sodomas Madonnen erinnern manchmal an die Raffaels aus dessen römischer Zeit.

Aber es war noch ein anderer gerade in jenen Tagen nach Rom gekommen, dessen Verkehr mit Raffael für beide Teile von Wichtigkeit werden

sollte: der Venezianer Sebastiano, der später nach seiner Anstellung im päpstlichen Siegelamte del Piombo genannt wurde (um 1485 bis 1547). Er hatte in Venedig als Schüler des alten Giovanni Bellini eine wundervolle Altartafel gemalt für die kleine Kirche S. Giovanni Crisostomo (noch daselbst auf dem Hochaltar): Der heilige Chrysostomus sitzt lesend auf den Stufen einer Säulenhalle; links stehen drei mächtige Frauen mit ernsten, großen Augen (Abb. 137), rechts drei männliche Heilige, über deren Köpfe hinweg man ins Freie auf eine Bergstadt und auf weiten Wolkenhimmel sieht. Das Gemälde wirkt ganz wie ein Bild Giorgiones, dem es nach Vasari damals auch wirklich vielfach zugeschrieben wurde. — Bald nach diesem koloristischen Meisterstück wurde der leichtlebige fünfundzwanzigjährige Künstler nach Rom geholt (1511). Er war sehr musikalisch und hatte auch übrigens gesellschaftliche Talente, durch die er sich in jüngeren Jahren angenehm zu machen wußte, aber er war nicht von tieferer Bildung und am allerwenigsten, wie sich später zeigen sollte, ein fester oder nobler Charakter. Die Fresken, die er in der Farnesina zu malen hatte (mythologische Szenen in den Lünetten unter einer Decke von Peruzzi) werden ihm selbst schwerlich mehr Freude gemacht haben, als sie uns heute bereiten können. Die Technik war ihm ungewohnt, und sein venezianisches Kolorit konnte er nicht darin zeigen. Allmählich ließ er sich in den nächsten Jahren, wie man weiß, ganz von Michelangelos großen Formen gefangen nehmen und stellte zum erstenmale die später viel gehörte Formel „Michelangelos Zeichnung mit venezianischer Farbe“ praktisch dar. Eine Zeitlang hielt er auch mit Michelangelo warme Freundschaft. Doch das war später. Einstweilen malte er in venezianischer Weise sehr schöne Porträts, wie sie die Römer bis dahin noch nicht gesehen hatten: Halbfiguren hinter einer Steinbrüstung mit wenig ausgeführtem Hintergrund, damit sich die ganze Teilnahme dem ausdrucksvollen Kopf mit den tiefen, sinnenden Zügen, den feinen Händen mit den langen Fingern, und hie und da einem schönen Kleidungsstücke zuwenden könnte. Solche Darstellungen, die manchmal durch die Haltung des Dargestellten etwas von der allgemeinen Erscheinung eines Sittenbildes bekommen, in den leuchtenden Farben der Venezianer vorgetragen, mußten wohl in Rom gefallen. Einige seiner früheren römischen Bildnisse zeigen, wie er in Tracht und Auffassung dem Geschmacke seiner neuen Landsleute entgegenkommt, wie er sogar dem Einflusse Raffaels nicht widerstehen kann, mit dem er doch, wie wir wissen, bald hernach verfeindet war. Das Brustbild einer jungen Frau mit römischem Kopftuch und einem roten, mit Luchspelz gefütterten

Sammetmantel, durch einen Früchtekorb als heilige Dorothea charakterisiert (Berlin, aus Blenheim; Abb. 138), hat viel von Raffael, während die tiefgestimmte Abendlandschaft noch an Giorgione erinnert. Sonst gibt er gern, wie Raffael und Michelangelos Schüler, einen einfarbigen Hintergrund.



Abb. 138. Heilige Dorothea, von Sebastiano del Piombo. Berlin.

Diesem Bilde steht nahe im Ausdruck, in der Form und Haltung der rechten Hand und im Malwerk z. B. des über die Schulter geworfenen Mantels aus Pantherfell die fälschlich sogenannte Fornarina von 1512 (Tribuna der Uffizien; Abb. 139), die früher Raffael gegeben wurde, jetzt aber allgemein für ein Werk Sebastianos angesehen wird. Sie ist flacher im Ausdruck als die Dorothea, die durchaus ein Wesen feinerer und höherer Art

sollte: der Venezianer Sebastiano, der später nach seiner Anstellung im päpstlichen Siegelamte del Piombo genannt wurde (um 1485 bis 1547). Er hatte in Venedig als Schüler des alten Giovanni Bellini eine wundervolle Altartafel gemalt für die kleine Kirche S. Giovanni Crisostomo (noch daselbst auf dem Hochaltar): Der heilige Chrysostomus sitzt lesend auf den Stufen einer Säulenhalle; links stehen drei mächtige Frauen mit ernsten, großen Augen (Abb. 137), rechts drei männliche Heilige, über deren Köpfe hinweg man ins Freie auf eine Bergstadt und auf weiten Wolkenhimmel sieht. Das Gemälde wirkt ganz wie ein Bild Giorgiones, dem es nach Vasari damals auch wirklich vielfach zugeschrieben wurde. — Bald nach diesem koloristischen Meisterstück wurde der leichtlebige fünfundzwanzigjährige Künstler nach Rom geholt (1511). Er war sehr musikalisch und hatte auch übrigens gesellschaftliche Talente, durch die er sich in jüngeren Jahren angenehm zu machen wußte, aber er war nicht von tieferer Bildung und am allerwenigsten, wie sich später zeigen sollte, ein fester oder nobler Charakter. Die Fresken, die er in der Farnesina zu malen hatte (mythologische Szenen in den Lünetten unter einer Decke von Peruzzi) werden ihm selbst schwerlich mehr Freude gemacht haben, als sie uns heute bereiten können. Die Technik war ihm ungewohnt, und sein venezianisches Kolorit konnte er nicht darin zeigen. Allmählich ließ er sich in den nächsten Jahren, wie man weiß, ganz von Michelangelos großen Formen gefangen nehmen und stellte zum erstenmale die später viel gehörte Formel „Michelangelos Zeichnung mit venezianischer Farbe" praktisch dar. Eine Zeitlang hielt er auch mit Michelangelo warme Freundschaft. Doch das war später. Einstweilen malte er in venezianischer Weise sehr schöne Porträts, wie sie die Römer bis dahin noch nicht gesehen hatten: Halbfiguren hinter einer Steinbrüstung mit wenig ausgeführtem Hintergrund, damit sich die ganze Teilnahme dem ausdrucksvollen Kopf mit den tiefen, sinnenden Zügen, den feinen Händen mit den langen Fingern, und hie und da einem schönen Kleidungsstücke zuwenden könnte. Solche Darstellungen, die manchmal durch die Haltung des Dargestellten etwas von der allgemeinen Erscheinung eines Sittenbildes bekommen, in den leuchtenden Farben der Venezianer vorgetragen, mußten wohl in Rom gefallen. Einige seiner früheren römischen Bildnisse zeigen, wie er in Tracht und Auffassung dem Geschmacke seiner neuen Landsleute entgegenkommt, wie er sogar dem Einflusse Raffaels nicht widerstehen kann, mit dem er doch, wie wir wissen, bald hernach verfeindet war. Das Brustbild einer jungen Frau mit römischem Kopftuch und einem roten, mit Luchspelz gefütterten

Sammetmantel, durch einen Früchtekorb als heilige Dorothea charakterisiert (Berlin, aus Blenheim; Abb. 138), hat viel von Raffael, während die tiefgestimmte Abendlandschaft noch an Giorgione erinnert. Sonst gibt er gern, wie Raffael und Michelangelos Schüler, einen einfarbigen Hintergrund.



Abb. 138. Heilige Dorothea, von Sebastiano del Piombo. Berlin.

Diesem Bilde steht nahe im Ausdruck, in der Form und Haltung der rechten Hand und im Malwerk z. B. des über die Schulter geworfenen Mantels aus Pantherfell die fälschlich sogenannte Fornarina von 1512 (Tribuna der Uffizien; Abb. 139), die früher Raffael gegeben wurde, jetzt aber allgemein für ein Werk Sebastianos angesehen wird. Sie ist flacher im Ausdruck als die Dorothea, die durchaus ein Wesen feinerer und höherer Art

ist, auch nicht so frei und fließend komponiert, wahrscheinlich einige Zeit vor jener. Die höchste Stufe dieser Erscheinung stellt endlich in seiner entzückenden Farbenharmonie — grün und silbergrau — und dem seelenvollen, leicht verschleierten Gesichtsausdruck der berühmte Violinspieler aus Palazzo Sciarra (Paris, Rothschild; Abb. 140) dar, den zuerst Springer für Sebastiano in Anspruch genommen hat. Die Jahrzahl müßte wohl 1515 statt



Abb. 139. Sogenannte Fornarina, von Sebastiano del Piombo. Florenz, Uffizien.

1518 gelesen werden. Die Vermutung ist ansprechend, daß der musikalische Künstler das reizende Bild für seinen musikliebenden Gönner Agostino Chigi gemalt habe. Ähnliche Porträts, die ebenfalls an Raffael erinnern und ihm auch zugeschrieben worden sind, haben wir in dem früher betrachteten Jüngling im Pelzmantel (S. 175), ferner in „Carondelet mit seinen Sekretären“ (beim Duke of Grafton) und dem sehr verdorbenen Jüngling der ehemaligen Sammlung Scarpa (jetzt in Pest), in dem man den Dichter

Tebaldeo erkennen wollte, der jedoch um diese Zeit schon ein älterer Mann war. Man sieht aus allen diesen Bildern, wie Raffael durch die Anregung eines so hochbegabten Koloristen wohl gefördert werden konnte in dem malerischen Stil, den wir ihn in den Fresken des Heliodor-Zimmers anstreben sehen.



Abb. 140. Der Violinspieler, von Sebastiano del Piombo. Paris, Galerie Rothschild.

Wir wenden uns nun zu den Tafelbildern aus Raffaels früherer römischer Zeit. Sie sind fast alle religiösen Inhalts, nur ein Porträt ist darunter, das des Papstes Julius. Dennoch müssen wir zunächst Raffaels Leistungen im Fache des Bildnisses, — auf das uns Sebastianos erste römische Tätigkeit hingeführt hat — betrachten, und wir greifen dabei in seine florentinische Zeit zurück.

ist, auch nicht so frei und fließend komponiert, wahrscheinlich einige Zeit vor jener. Die höchste Stufe dieser Erscheinung stellt endlich in seiner entzückenden Farbenharmonie — grün und silbergrau — und dem seelenvollen, leicht verschleierten Gesichtsausdruck der berühmte Violinspieler aus Palazzo Sciarra (Paris, Rothschild; Abb. 140) dar, den zuerst Springer für Sebastiano in Anspruch genommen hat. Die Jahrzahl müßte wohl 1515 statt



Abb. 139. Sogenannte Fornarina, von Sebastiano del Piombo. Florenz, Uffizien.

1518 gelesen werden. Die Vermutung ist ansprechend, daß der musikalische Künstler das reizende Bild für seinen musikliebenden Gönner Agostino Chigi gemalt habe. Ähnliche Porträts, die ebenfalls an Raffael erinnern und ihm auch zugeschrieben worden sind, haben wir in dem früher betrachteten Jüngling im Pelzmantel (S. 175), ferner in „Carondelet mit seinen Sekretären" (beim Duke of Grafton) und dem sehr verdorbenen Jüngling der ehemaligen Sammlung Scarpa (jetzt in Pest), in dem man den Dichter

Tebaldeo erkennen wollte, der jedoch um diese Zeit schon ein älterer Mann war. Man sieht aus allen diesen Bildern, wie Raffael durch die Anregung eines so hochbegabten Koloristen wohl gefördert werden konnte in dem malerischen Stil, den wir ihn in den Fresken des Heliodor-Zimmers anstreben sehen.



Abb. 140. Der Violinspieler, von Sebastiano del Piombo. Paris, Galerie Rothschild.

Wir wenden uns nun zu den Tafelbildern aus Raffaels früherer römischer Zeit. Sie sind fast alle religiösen Inhalts, nur ein Porträt ist darunter, das des Papstes Julius. Dennoch müssen wir zunächst Raffaels Leistungen im Fache des Bildnisses, — auf das uns Sebastianos erste römische Tätigkeit hingeführt hat — betrachten, und wir greifen dabei in seine florentinische Zeit zurück.

Raffael hat ungeachtet seines früher geschilderten idealen Stils auch Sinn und Auffassung für das Persönliche in dem einzelnen Menschen, im Gegensatze zu Michelangelo, der das Individuelle mehr und mehr unter den



Abb. 141. Federzeichnung Raffaels nach Lionardos Monalisa. Louvre.

beherrschenden Ausdruck seines eigenen Stils zwingt. Bei Raffael nimmt umgekehrt das Interesse für das Bildnismäßige mit der Zeit zu. Wir haben schon zahlreiche Porträts, bekannte und unbekannte, auf seinen Fresken an-

getroffen. Man hat es oft als wesentlich für die ganze Art seiner künstlerischen Entwickelung hervorgehoben, daß er auf jeder neuen Stufe sich zunächst willig fremden Einwirkungen überläßt, um sie bald darauf in eigenen Schöpfungen wiederzugeben. So sehen wir ihn schon in Florenz durch ein Meisterwerk Lionardos lebhaft angezogen. Eine Federzeichnung im Louvre nach der Monalisa (Abb. 141) zeigt uns, wie ein Erinnerungsbild, Kopfform und Gesichtsausdruck unwillkürlich in das Raffaelische übersetzt. Die Haltung dieses gezeichneten Bildnisses hat das gemalte Porträt, das man bisher als Maddalena Doni (Abb. 142) bezeichnete, es hängt im Palazzo Pitti neben dem im Stil gleichartigen männlichen, welches demnach bis jetzt für das ihres Gatten Angelo Doni (Abb. 143) angesehen wurde. Leopold II. erwarb sie 1826 aus Frankreich, wohin sie, wie man annahm, infolge einer Erbteilung aus Florenz verbracht worden waren, und man glaubte in ihnen die von Vasari erwähnten Porträts der beiden Eheleute wiedergefunden zu haben. Seit wir aber wissen, daß die wirkliche Maddalena Doni geborene Strozzi im Februar 1489 getauft wurde (Davidsohn), 1507 also erst achtzehn Jahre alt war, kann dieses nicht mehr als ihr Bildnis gelten, und damit verlieren beide Bilder die äußere Beglaubigung ihrer Herkunft von Raffael. Sie können freilich trotzdem von ihm herrühren, wenigstens sind



Abb. 142. Sogenannte Maddalena Doni, von Raffael (?). Florenz, Pal. Pitti.

Raffael hat ungeachtet seines früher geschilderten idealen Stils auch Sinn und Auffassung für das Persönliche in dem einzelnen Menschen, im Gegensatze zu Michelangelo, der das Individuelle mehr und mehr unter den



Abb. 141. Federzeichnung Raffaels nach Lionardos Monalisa. Louvre.

beherrschenden Ausdruck seines eigenen Stils zwingt. Bei Raffael nimmt umgekehrt das Interesse für das Bildnismäßige mit der Zeit zu. Wir haben schon zahlreiche Porträts, bekannte und unbekannte, auf seinen Fresken an-

getroffen. Man hat es oft als wesentlich für die ganze Art seiner künstlerischen Entwickelung hervorgehoben, daß er auf jeder neuen Stufe sich zunächst willig fremden Einwirkungen überläßt, um sie bald darauf in eigenen Schöpfungen wiederzugeben. So sehen wir ihn schon in Florenz durch ein Meisterwerk Lionardos lebhaft angezogen. Eine Federzeichnung im Louvre nach der Monalisa (Abb. 141) zeigt uns, wie ein Erinnerungsbild, Kopfform und Gesichtsausdruck unwillkürlich in das Raffaelische übersetzt. Die Haltung dieses gezeichneten Bildnisses hat das gemalte Porträt, das man bisher als Maddalena Doni (Abb. 142) bezeichnete, es hängt im Palazzo Pitti neben dem im Stil gleichartigen männlichen, welches demnach bis jetzt für das ihres Gatten Angelo Doni (Abb. 143) angesehen wurde. Leopold II. erwarb sie 1826 aus Frankreich, wohin sie, wie man annahm, infolge einer Erbteilung aus Florenz verbracht worden waren, und man glaubte in ihnen die von Vasari erwähnten Porträts der beiden Eheleute wiedergefunden zu haben. Seit wir aber wissen, daß die wirkliche Maddalena Doni geborene Strozzi im Februar 1489 getauft wurde (Davidsohn), 1507 also erst achtzehn Jahre alt war, kann dieses nicht mehr als ihr Bildnis gelten, und damit verlieren beide Bilder die äußere Beglaubigung ihrer Herkunft von Raffael. Sie können freilich trotzdem von ihm herrühren, wenigstens sind



Abb. 142. Sogenannte Maddalena Doni, von Raffael (?). Florenz, Pal. Pitti.

sie unverkennbar echte Werke der florentinischen Frührenaissance, aber sie sind nicht von der meisterhaften Sicherheit des Vortrages wie z. B. der vor 1488 gemalte Verrocchio von Lorenzo di Credi (I, S. 295) oder der Francesco delle Opere, 1494, wahrscheinlich von Perugino, beide in den Uffizien. Immerhin ist das männliche Bildnis noch das bessere, das weibliche hingegen ängstlich und zaghaft und im Ausdruck leer. Es gibt noch zwei andere weibliche Bildnisse, die man ohne einen äußeren Anhalt Raffael zuzuschreiben pflegt. Beide machen in ihrem feinen, sorgfältigen Vortrage den Eindruck von Jugendarbeiten eines Malers, der auf höhere Ziele ausgeht, aber einstweilen die Natur treu wiedergeben will. Beide Frauen haben noch die „bürgerliche“ Hand, nicht die feinere, studierte aus Raffaels späterer Zeit. Auf dem anziehenderen hat die unbekannte Dargestellte, die sogenannte Schwester Doni (Tribuna der Uffizien; Abb. 144), welche hinter einer Brüstung steht, sogar dieselbe Haltung wie Lionardos Monalisa, Raffaels Zeichnung im Louvre und die sogenannte Maddalena. Trotz aller Beschädigungen bleibt das schlichte Bild noch ein Kunstwerk von den feinsten Eigenschaften und dürfte als die letzte Stufe dessen zu bezeichnen sein, was Raffael als Porträtmaler, so lange er sich an Lionardo anlehnte, erreicht hat. Die sogenannte Donna gravida in ähnlicher Tracht mit einem Paar Handschuhe in der Hand (Pal. Pitti Nr. 229) übt wegen der dargestellten Persönlichkeit nicht denselben Reiz aus. Gehört sie Raffael, so muß sie jedenfalls in seine frühere Zeit gesetzt werden.



Abb. 143. Sogenannter Angelo Doni, von Raffael (?). Florenz, Pal. Pitti.

Als Raffael den Papst Julius porträtierte, war er bereits höheren Aufgaben gewachsen, hatte aber auch an der imponierenden Gestalt und dem ernsten, klugen Kopfe einen besonders dankbaren Gegenstand. Der Papst sitzt vor uns, mit dem Körper etwas nach rechts gewendet, im einfachen Hauskleid, angetan mit dem weißen Chorhemd nebst rotem Mantelkragen und Mütze, auf dem Sessel, er hat die Arme leicht auf die Lehne gelegt und läßt die mit Ringen geschmückten Finger seiner schönen Hände — die rechte hält ein Taschentuch — leise spielen. Der feste Blick ist nicht auf den Beschauer gerichtet. Die zwei besten Exemplare dieses oft wiederholten Bildnisses sind in der Ausführung und im Farbenton verschieden. Dasjenige im Palast Pitti ist weicher modelliert, z. B. im Gesicht (das auf dem Uffizienbilde S. 143 vergleichsweise flach und detaillos erscheint) und fließender gemalt, man hat etwas venezianisches darin finden wollen, also dem Sebastiano näher stehend, jedenfalls ist es das spätere, aber wir finden keinen Grund, es Raffael abzusprechen.



Abb. 144. Sogenannte Schwester Doni, von Raffael (?). Florenz, Uffizien.

Denselben großen und freien Charakter, wie dieses Papstbildnis, haben

sie unverkennbar echte Werke der florentinischen Frührenaissance, aber sie sind nicht von der meisterhaften Sicherheit des Vortrages wie z. B. der vor 1488 gemalte Verrocchio von Lorenzo di Credi (I, S. 295) oder der Francesco delle Opere, 1494, wahrscheinlich von Perugino, beide in den Uffizien. Immerhin ist das männliche Bildnis noch das bessere, das weibliche hingegen ängstlich und zaghaft und im Ausdruck leer. Es gibt noch zwei andere weibliche Bildnisse, die man ohne einen äußeren Anhalt Raffael zuzuschreiben pflegt. Beide machen in ihrem feinen, sorgfältigen Vortrage den Eindruck von Jugendarbeiten eines Malers, der auf höhere Ziele ausgeht, aber einstweilen die Natur treu wiedergeben will. Beide Frauen haben noch die „bürgerliche“ Hand, nicht die feinere, studierte aus Raffaels späterer Zeit. Auf dem anziehenderen hat die unbekannte Dargestellte, die sogenannte Schwester Doni (Tribuna der Uffizien: Abb. 144), welche hinter einer Brüstung steht, sogar dieselbe Haltung wie Lionardos Monalisa, Raffaels Zeichnung im Louvre und die sogenannte Maddalena. Trotz aller Beschädigungen bleibt das schlichte Bild noch ein Kunstwerk von den feinsten Eigenschaften und dürfte als die letzte Stufe dessen zu bezeichnen sein, was Raffael als Porträtmaler, so lange er sich an Lionardo anlehnte, erreicht hat. Die sogenannte Donna gravida in ähnlicher Tracht mit einem Paar Handschuhe in der Hand (Pal. Pitti Nr. 229) übt wegen der dargestellten Persönlichkeit nicht denselben Reiz aus. Gehört sie Raffael, so muß sie jedenfalls in seine frühere Zeit gesetzt werden.



Abb. 143. Sogenannter Angelo Doni, von Raffael (?). Florenz, Pal. Pitti.

Als Raffael den Papst Julius porträtierte, war er bereits höheren Aufgaben gewachsen, hatte aber auch an der imponierenden Gestalt und dem ernsten, klugen Kopfe einen besonders dankbaren Gegenstand. Der Papst sitzt vor uns, mit dem Körper etwas nach rechts gewendet, im einfachen Hauskleid, angetan mit dem weißen Chorhemd nebst rotem Mantelkragen und Mütze, auf dem Sessel, er hat die Arme leicht auf die Lehne gelegt und läßt die mit Ringen geschmückten Finger seiner schönen Hände — die rechte hält ein Taschentuch — leise spielen. Der feste Blick ist nicht auf den Beschauer gerichtet. Die zwei besten Exemplare dieses oft wiederholten Bildnisses sind in der Ausführung und im Farbenton verschieden. Dasjenige im Palast Pitti ist weicher modelliert, z. B. im Gesicht (das auf dem Uffizienbilde S. 143 vergleichsweise flach und detaillos erscheint) und fließender gemalt, man hat etwas venezianisches darin finden wollen, also dem Sebastiano näher stehend, jedenfalls ist es das spätere, aber wir finden keinen Grund, es Raffael abzusprechen.



Abb. 144. Sogenannte Schwester Doni, von Raffael (?). Florenz, Uffizien.

Denselben großen und freien Charakter, wie dieses Papstbildnis, haben

Raffaels religiöse Bilder aus den Jahren, seit er, wie wir annehmen müssen, mit Sebastiano in Verkehr getreten war (1512 und 1513). Man ist zwar nicht gewohnt, Raffael nach seinen Farben zu beurteilen, weil ja



Abb. 145. Madonna di Foligno, von Raffael. Vatikan.

Erfindung und Zeichnung bei ihm in der Tat mehr bedeuten als z. B. bei einem Venezianer. Man meint darum auch eher ihn herabzusetzen, wenn man ihn unter die Koloristen rechnet. Aber trotzdem sind seine großen

Kirchenbilder: die „Madonna di Foligno" von 1512 (Vatikan), die „Madonna mit dem Fisch" (Madrid) und die „heilige Cäcilia mit vier Heiligen" (Bologna, Pinakothek; 1513 bestellt) für uns am merkwürdigsten wegen seiner technischen Fortschritte. Die gegeneinander gestellten Hauptfarben wirken selb-

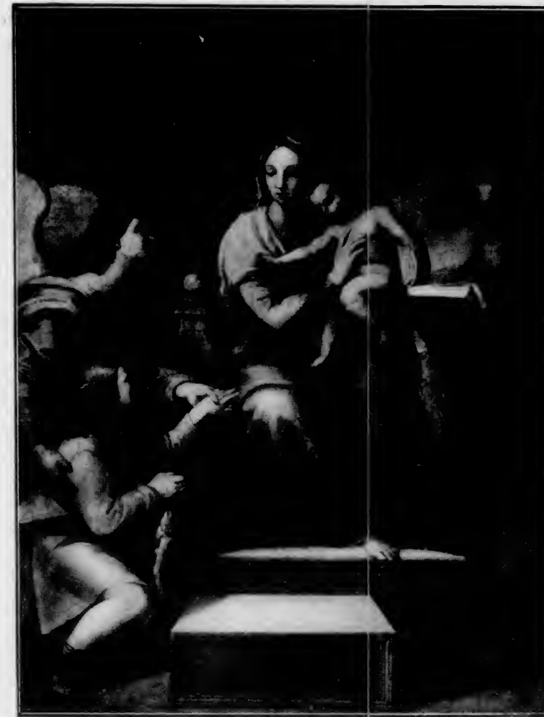


Abb. 146. Madonna mit dem Fisch, von Raffael. Madrid.

ständig, die Stoffe sind natürlich gemalt, der Himmel erscheint nicht mehr, wie auf den Fresken, in breiten Flächen angelegt, sondern duftiger und abgetönt. Die Farben sind flüssig und flott, mehr nach Art der Venezianer, weniger ängstlich und zart aufgetragen als früher. Haar und Bart sind weich, die Falten der Teppiche und Gewänder geschmeidig fließend. Kurz der Stil ist größer und freier. Die Gegenstände sind feierlich behandelt,

Raffaels religiöse Bilder aus den Jahren, seit er, wie wir annehmen müssen, mit Sebastiano in Verkehr getreten war (1512 und 1513). Man ist zwar nicht gewohnt, Raffael nach seinen Farben zu beurteilen, weil ja



Abb. 145. Madonna di Foligno, von Raffael. Vatikan.

Erfindung und Zeichnung bei ihm in der Tat mehr bedeuten als z. B. bei einem Venezianer. Man meint darum auch eher ihn herabzusetzen, wenn man ihn unter die Koloristen rechnet. Aber trotzdem sind seine großen

Kirchenbilder: die „Madonna di Foligno" von 1512 (Vatikan), die „Madonna mit dem Fisch" (Madrid) und die „heilige Cäcilia mit vier Heiligen" (Bologna, Pinakothek; 1513 bestellt) für uns am merkwürdigsten wegen seiner technischen Fortschritte. Die gegeneinander gestellten Hauptfarben wirken selb-



Abb. 146. Madonna mit dem Fisch, von Raffael. Madrid.

ständig, die Stoffe sind natürlich gemalt, der Himmel erscheint nicht mehr, wie auf den Fresken, in breiten Flächen angelegt, sondern duftiger und abgetönt. Die Farben sind flüssig und flott, mehr nach Art der Venezianer, weniger ängstlich und zart aufgetragen als früher. Haar und Bart sind weich, die Falten der Teppiche und Gewänder geschmeidig fließend. Kurz der Stil ist größer und freier. Die Gegenstände sind feierlich behandelt,

wie es sich für Kirchenbilder schickt. Der Ausdruck tiefster Verehrung ist in die Stifter und Heiligen gelegt. Die Madonna der zwei ersten Bilder ist sehr erhaben aufgefaßt, nur mäßig beteiligt an der ihr dargebrachten Huldigung; freundlicher zugetan und wirklich kindlich ist beidemale das Kind. Die Hingebung an das nicht darstellbare Höhere, die Devotion, also die für den Künstler gegebene Aufgabe, ist doch nicht übertrieben, — auch nicht, wo sie am stärksten auftritt, auf dem unteren Teile der Madonna von Foligno (Abb. 145). Denn das ist ein Gnadenbild der feierlichsten Art: die Madonna — in vielfach differenzierter Bewegung, nach derjenigen auf Lionardos „Anbetung" genommen — sitzt in der Glorie, der Stifter und ihm gegenüber der heilige Franz beten inbrünstig, und Johannes weist die Gemeinde auf diese vorbildliche Andacht hin. Die Lücke zwischen ihnen füllt einer der reizendsten Putten Raffaels. Kunstvoll ist die erst bei näherem Aufachten sich enthüllende Symmetrie der Teile, die Zeichnung ebenso frei wie die malerische Behandlung. Nur darf man nicht das Höchste, was Raffael im Kirchenbilde geschaffen hat, daneben halten, die Sixtinische Madonna. Die Feuererscheinung am Himmel wird eine uns verborgene Anspielung ausdrücken. Das und das Pflanzenwerk des Vordergrundes ist übrigens nicht von Raffael, sondern von einem Ferraresen (dem Bruder des Dosso Dossi?). Die Madonna mit dem Fisch (Abb. 146) gibt das alte Thema der Konversation in der äußersten Vereinfachung. Der Engel, der mit bittendem Blick den schüchternen jungen Tobias an den Thron führt, eine Erfindung von großem innerem Werte, zeigt uns den Schwerpunkt auf



Abb. 147. Tobias und der Erzengel, von Perugino. London.

dieser Seite des Bildes. Auch inhaltlich, denn der Auftrag lautete nicht etwa auf eine Madonna mit Hieronymus und Raphael, sondern das Ganze



Abb. 148. Heilige Cäcilia, von Raffael. Bologna.

ist, wie die älteren florentinischen Tobiasbilder, um dieses der Mutter Gottes empfohlenen Knaben willen gemalt worden. In der Auffassung des Quattrocento zeigt uns diese Gruppe ein Flügelbild eines Altarwerks, das sein

wie es sich für Kirchenbilder schickt. Der Ausdruck tiefster Verehrung ist in die Stifter und Heiligen gelegt. Die Madonna der zwei ersten Bilder ist sehr erhaben aufgefaßt, nur mäßig beteiligt an der ihr dargebrachten Huldigung; freundlicher zugetan und wirklich kindlich ist beidemale das Kind. Die Hingebung an das nicht darstellbare Höhere, die Devotion, also die für den Künstler gegebene Aufgabe, ist doch nicht übertrieben, — auch nicht, wo sie am stärksten auftritt, auf dem unteren Teile der Madonna von Foligno (Abb. 145). Denn das ist ein Gnadenbild der feierlichsten Art: die Madonna — in vielfach differenzierter Bewegung, nach derjenigen auf Lionardos „Anbetung" genommen — sitzt in der Glorie, der Stifter und ihm gegenüber der heilige Franz beten inbrünstig, und Johannes weist die Gemeinde auf diese vorbildliche Andacht hin. Die Lücke zwischen ihnen füllt einer der reizendsten Putten Raffaels. Kunstvoll ist die erst bei näherem Aufachten sich enthüllende Symmetrie der Teile, die Zeichnung ebenso frei wie die malerische Behandlung. Nur darf man nicht das Höchste, was Raffael im Kirchenbilde geschaffen hat, daneben halten, die Sixtinische Madonna. Die Feuererscheinung am Himmel wird eine uns verborgene Anspielung ausdrücken. Das und das Pflanzenwerk des Vordergrundes ist übrigens nicht von Raffael, sondern von einem Ferraresen (dem Bruder des Dosso Dossi?). Die Madonna mit dem Fisch (Abb. 146) gibt das alte Thema der Konversation in der äußersten Vereinfachung. Der Engel, der mit bittendem Blick den schüchternen jungen Tobias an den Thron führt, eine Erfindung von großem innerem Werte, zeigt uns den Schwerpunkt auf



Abb. 147. Tobias und der Erzengel, von Perugino. London.

dieser Seite des Bildes. Auch inhaltlich, denn der Auftrag lautete nicht etwa auf eine Madonna mit Hieronymus und Raphael, sondern das Ganze



Abb. 148. Heilige Cäcilia, von Raffael. Bologna.

ist, wie die älteren florentinischen Tobiasbilder, um dieses der Mutter Gottes empfohlenen Knaben willen gemalt worden. In der Auffassung des Quattrocento zeigt uns diese Gruppe ein Flügelbild eines Altarwerks, das sein

Lehrer Perugino einst für die Certosa bei Pavia geliefert hatte (jetzt in London; Abb. 147). Da sehen wir auch deutlich, daß der Knabe ein bestimmtes Porträt ist. Die strenge Harmonie des Cäcilienbildes (Abb. 148) soll hier nicht analysiert werden. Die Wirkung beruht auf den ganz verschiedenen Köpfen der drei Vorderfiguren, wozu nun noch das von dem Betrachtenden gar nicht erwartete Engelkonzert kommt. Raffael verwöhnt uns durch einen Reichtum, der leicht stumpf macht, weil uns dadurch der Maßstab für das Einzelne verloren geht.

Die Madonna della Sedia (Pal. Pitti; Abb. 149), kein Kirchenbild, wie die Rundform zeigt, sondern ein religiöses Genrebild und um dieselbe Zeit wie die Cäcilia gemalt, fesselt uns zuerst durch ihre meisterhafte Technik, den ganz dünnen Pinselstrich und die zarte Harmonie der vielen bunten Farben und den scheinbar mühelos entstandenen Fluß der Linien. Allmählich werden wir des Studiums inne, aus dem die vollendete Komposition hervorgegangen ist. Raffael ist hier zum letztenmale zu dem weltlich-lieblichen Madonnenideal seiner florentinischen Zeit zurückgekehrt, nur daß er die römische Bäuerin mit dem gestreiften Kopftuch und dem bunten Fransentuch zum Modell genommen hat. Er gibt uns wie damals eine Mutter mit ihrem Kinde in der denkbar reizendsten menschlichen Auffassung. Leise klingt der Andachtzug, wie es auch in den früheren Bildern gelegentlich geschah, nach in dem kleinen Johannes mit seinen gefalteten Händen. Auf der gleichen Höhe steht noch die ihrem Motiv nach ebenfalls florentinische Madonna aus dem Hause Alba (Petersburg; Abb. 150), kompositionell eine Fortsetzung der „Madonna im Grünen“ und der „schönen



Abb. 149. Madonna della Sedia, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Gärtnerin“ (S. 136). Die Maria ist tiefer, das Kinderpaar auf ihre eine Seite gesetzt, die lässig natürliche Gruppe bildet ein Dreieck, ähnlich der „Anna selbdritt“ Lionardos im Louvre. — Neben diesen zwei eigenhändigen Bildern geht eine größere Anzahl von Madonnendarstellungen her, die ebenfalls in der Hauptsache genreartig aufgefaßt sind, während die Verehrung des Kindes dabei mehr oder weniger stark mitspricht. Nicht mehr eigene Werke Raffaels, nehmen sie doch alle teil an dem freien römischen Stil dieser Periode und zeigen uns, mit welcher wunderbaren Leichtigkeit seine Phantasie immer Neues zu finden wußte. Den Schülern gehört nicht bloß die Ausführung, sondern auch die Komposition, die höchstens Raffaelische Elemente enthält. Die „Madonna della Tenda“ (München) ist eine weniger herzliche Variante der „Sedia“ von Giulio Romano. Auf anderen Bildern nimmt die Mutter den Schleier von dem eben erwachenden (Kopien der verschwundenen „Madonna von Loreto“, die vielleicht als Gemälde nie existiert hat) oder schlafenden Christkinde: Madonna mit dem Diadem (Louvre; Abb. 151) von Giulio Romano oder Penni. Oder sie geht spazieren mit dem Kinde, dem der kleine Johannes ehrerbietig und zärtlich grüßend naht: „Madonna del Passeggio“ (nur in Kopien vorhanden, die beste in der Bridgewatergalerie) von Penni.



Abb. 150. Madonna vom Hause Alba, von Raffael. Petersburg.

Als Raffael noch an dem Votivbilde mit der Cäcilia und an den Fresken des zweiten vatikanischen Zimmers malte, war Julius II. schon gestorben. Daß der Kardinal Giovanni Medici, des einst vertriebenen und nun längst verstorbenen (1503) Piero Bruder, der sich in den letzten Zeiten

Lehrer Perugino einst für die Certosa bei Pavia geliefert hatte (jetzt in London; Abb. 147). Da sehen wir auch deutlich, daß der Knabe ein bestimmtes Porträt ist. Die strenge Harmonie des Cäcilienbildes (Abb. 148) soll hier nicht analysiert werden. Die Wirkung beruht auf den ganz verschiedenen Köpfen der drei Vorderfiguren, wozu nun noch das von dem Betrachtenden gar nicht erwartete Engelkonzert kommt. Raffael verwöhnt uns durch einen Reichtum, der leicht stumpf macht, weil uns dadurch der Maßstab für das Einzelne verloren geht.

Die Madonna della Sedia (Pal. Pitti; Abb. 149), kein Kirchenbild, wie die Rundform zeigt, sondern ein religiöses Genrebild und um dieselbe Zeit wie die Cäcilia gemalt, fesselt uns zuerst durch ihre meisterhafte Technik, den ganz dünnen Pinselstrich und die zarte Harmonie der vielen bunten Farben und den scheinbar mühelos entstandenen Fluß der Linien. Allmählich werden wir des Studiums inne, aus dem die vollendete Komposition hervorgegangen ist. Raffael ist hier zum letztenmale zu dem weltlich-lieblichen Madonnenideal seiner florentinischen Zeit zurückgekehrt, nur daß er die römische Bäuerin mit dem gestreiften Kopftuch und dem bunten Fransentuch zum Modell genommen hat. Er gibt uns wie damals eine Mutter mit ihrem Kinde in der denkbar reizendsten menschlichen Auffassung. Leise klingt der Andachtzug, wie es auch in den früheren Bildern gelegentlich geschah, nach in dem kleinen Johannes mit seinen gefalteten Händen. Auf der gleichen Höhe steht noch die ihrem Motiv nach ebenfalls florentinische Madonna aus dem Hause Alba (Petersburg; Abb. 150), kompositionell eine Fortsetzung der „Madonna im Grünen“ und der „schönen



Abb. 149. Madonna della Sedia, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Gärtnerin“ (S. 136). Die Maria ist tiefer, das Kinderpaar auf ihre eine Seite gesetzt, die lässig natürliche Gruppe bildet ein Dreieck, ähnlich der „Anna selbdritt“ Lionardos im Louvre. — Neben diesen zwei eigenhändigen Bildern geht eine größere Anzahl von Madonnendarstellungen her, die ebenfalls in der Hauptsache genreartig aufgefaßt sind, während die Verehrung des Kindes dabei mehr oder weniger stark mitspricht. Nicht mehr eigene Werke Raffaels, nehmen sie doch alle teil an dem freien römischen Stil dieser Periode und zeigen uns, mit welcher wunderbaren Leichtigkeit seine Phantasie immer Neues zu finden wußte. Den Schülern gehört nicht bloß die Ausführung, sondern auch die Komposition, die höchstens Raffaelische Elemente enthält. Die „Madonna della Tenda“ (München) ist eine weniger herzliche Variante der „Sedia“ von Giulio Romano. Auf anderen Bildern nimmt die Mutter den Schleier von dem eben erwachenden (Kopien der verschwundenen „Madonna von Loreto“, die vielleicht als Gemälde nie existiert hat) oder schlafenden Christkinde: Madonna mit dem Diadem (Louvre; Abb. 151) von Giulio Romano oder Penni. Oder sie geht spazieren mit dem Kinde, dem der kleine Johannes ehrerbietig und zärtlich grüßend naht: „Madonna del Passeggio“ (nur in Kopien vorhanden, die beste in der Bridgewatergalerie) von Penni.



Abb. 150. Madonna vom Hause Alba, von Raffael. Petersburg.

Als Raffael noch an dem Votivbilde mit der Cäcilia und an den Fresken des zweiten vatikanischen Zimmers malte, war Julius II. schon gestorben. Daß der Kardinal Giovanni Medici, des einst vertriebenen und nun längst verstorbenen (1503) Piero Bruder, der sich in den letzten Zeiten

zu Julius gehalten hatte (S. 186), auch sein Nachfolger werden würde, schien selbstverständlich. Er bestieg nun 38 Jahre alt als Leo X. den päpstlichen Thron. Er hatte nicht den kriegerischen, hohen Sinn seines Vorgängers und trat das von diesem gesicherte Erbe an mit dem Vorsatze, es in Glanz und Pracht zu genießen. Sein Hof füllte sich mit Dichtern und Gelehrten, auch schöne Frauen fanden sich ein, die früher gefehlt hatten, und der Palast wurde die Stätte kostbarer Feste und rauschender, nicht immer wohlanständiger Vergnügungen, in deren buntem Wechsel der hochgebildete Papst die Huldigungen seiner zahlreichen Günstlinge als Beschützer der Wissenschaften und Künste empfing. Mit seinem äußeren Glanze überstrahlte der neue Musenhof alles bisher Dagewesene. Aber die Ziele, zu denen Leo die Künstler rief, waren weniger hoch als die ihnen sein Vorgänger gesteckt hatte. Seine persönlichen Neigungen gaben stets zuerst den Ton an, alles sollte der Verherrlichung seines Namens und der Verschönerung seines persönlichen Lebens dienen. Der Bau der Peterskirche, der Julius II. immer am Herzen gelegen hatte, blieb liegen; Bramante war 1514 gestorben. Das Juliusdenkmal, Michelangelos Hoffnung, zu fördern hatte Leo keinen Anlaß. Er hatte andere Arbeiten für Michelangelo, der nun, nachdem er eben die Fresken der Sixtina vollendet hatte, schweren Prüfungsjahren entgegenging. Raffael mußte die Malereien im Vatikan fortsetzen, aber das groß angefangene Werk wurde allmählich zu einer äußerlichen Huldigung für den päpstlichen Herrn und fand weder unter Leo, noch überhaupt jemals einen vollwichtigen Abschluß. Der Papst trug Raffael zwar auch neue Arbeiten auf: Kartonzeichnungen für die Teppiche der Kapelle und den Bilderschmuck der vatikanischen Loggien, aber aus diesen Aufträgen spricht schon ein viel weniger ernster und hoher Sinn. Raffael wußte freilich etwas daraus zu machen, und darum erscheint uns nachträglich Leos Mäcenatentum noch als etwas Großes. Denkt man näher nach, so wird man finden, daß sein leicht erworbenes Verdienst doch nicht hinanreicht an das ruhmvolle Andenken des Vaters und des Urgroßvaters (I, S. 133).

In die Gesellschaft, zu der auch Raffael durch seine Stellung Zutritt hatte, führen uns am besten seine **Bildnisse** ein. Wahrscheinlich hat er die hochstehenden Mitglieder und die interessanteren Männer dieses Kreises alle porträtiert, natürlich mit Hilfe seiner Atelierkräfte. Eine Anzahl dieser Bilder ist uns noch erhalten. — Aus seiner eigenen Familie hatte Leo um

sich seinen jüngeren Bruder **Giuliano**, den General der Kirche und späteren Herzog von Nemours, sowie seinen Vetter **Giulio**, den nachmaligen Papst Clemens VII. Giuliano galt für einen vollendeten Weltmann, er hatte manches Jahr seiner Verbannung in Urbino zugebracht am Hofe Guidobaldos in der hohen Schule geistiger Bildung (I, S. 333). Dann versuchte ihn Leo X. auf den Thron von Neapel zu bringen, aber er starb schon 1516 ehe er noch mit der französischen Herzogswürde feierlich bekleidet worden war. Er ist einer der zwei „Kapitäne" auf Michelangelos Medizeerdenkmal. Sein Bildnis von Raffaels Hand (Petersburg, Großfürstin Marie; eine Kopie in den Uffizien) wird von Kennern zu den besten gerechnet. Damals malte Raffael noch derartige Porträts eigenhändig. — An dem etwas späteren (1518) **Bildnis Leos und zweier Kardinäle** (Pal. Pitti; Abb. 152) ist schon Giulio Romano mitbeteiligt worden, und es ist in der Farbe nicht überall mehr gut erhalten. Dennoch bleibt es das prächtigste unter den Porträts Raffaels, der hier viererlei Rot zusammenzustimmen hatte. Leos feiste Persönlichkeit sitzt mit gleichgültig in die Ferne gerichteten Augen hinter einem roten Tischteppich. Von den wohlgepflegten Händen mit den ganz ringlosen Fingern hält die linke nachlässig ein Vergrößerungsglas, während die rechte daneben auf ein aufgeschlagenes Bilderbuch gelegt ist. Hinten stehen links sein Vetter Giulio, rechts der Kardinal de' Rossi, der



Abb. 151. Madonna mit dem Diadem, von Raffael. Louvre.

zu Julius gehalten hatte (S. 186), auch sein Nachfolger werden würde, schien selbstverständlich. Er bestieg nun 38 Jahre alt als Leo X. den päpstlichen Thron. Er hatte nicht den kriegerischen, hohen Sinn seines Vorgängers und trat das von diesem gesicherte Erbe an mit dem Vorsatze, es in Glanz und Pracht zu genießen. Sein Hof füllte sich mit Dichtern und Gelehrten, auch schöne Frauen fanden sich ein, die früher gefehlt hatten, und der Palast wurde die Stätte kostbarer Feste und rauschender, nicht immer wohlanständiger Vergnügungen, in deren buntem Wechsel der hochgebildete Papst die Huldigungen seiner zahlreichen Günstlinge als Beschützer der Wissenschaften und Künste empfing. Mit seinem äußeren Glanze überstrahlte der neue Musenhof alles bisher Dagewesene. Aber die Ziele, zu denen Leo die Künstler rief, waren weniger hoch als die ihnen sein Vorgänger gesteckt hatte. Seine persönlichen Neigungen gaben stets zuerst den Ton an, alles sollte der Verherrlichung seines Namens und der Verschönerung seines persönlichen Lebens dienen. Der Bau der Peterskirche, der Julius II. immer am Herzen gelegen hatte, blieb liegen; Bramante war 1514 gestorben. Das Juliusdenkmal, Michelangelos Hoffnung, zu fördern hatte Leo keinen Anlaß. Er hatte andere Arbeiten für Michelangelo, der nun, nachdem er eben die Fresken der Sixtina vollendet hatte, schweren Prüfungsjahren entgegenging. Raffael mußte die Malereien im Vatikan fortsetzen, aber das groß angefangene Werk wurde allmählich zu einer äußerlichen Huldigung für den päpstlichen Herrn und fand weder unter Leo, noch überhaupt jemals einen vollwichtigen Abschluß. Der Papst trug Raffael zwar auch neue Arbeiten auf: Kartonzeichnungen für die Teppiche der Kapelle und den Bilderschmuck der vatikanischen Loggien, aber aus diesen Aufträgen spricht schon ein viel weniger ernster und hoher Sinn. Raffael wußte freilich etwas daraus zu machen, und darum erscheint uns nachträglich Leos Mäcenatentum noch als etwas Großes. Denkt man näher nach, so wird man finden, daß sein leicht erworbenes Verdienst doch nicht hinanreicht an das ruhmvolle Andenken des Vaters und des Urgroßvaters (I, S. 133).

In die Gesellschaft, zu der auch Raffael durch seine Stellung Zutritt hatte, führen uns am besten seine Bildnisse ein. Wahrscheinlich hat er die hochstehenden Mitglieder und die interessanteren Männer dieses Kreises alle porträtiert, natürlich mit Hilfe seiner Atelierkräfte. Eine Anzahl dieser Bilder ist uns noch erhalten. — Aus seiner eigenen Familie hatte Leo um

sich seinen jüngeren Bruder Giuliano, den General der Kirche und späteren Herzog von Nemours, sowie seinen Vetter Giulio, den nachmaligen Papst Clemens VII. Giuliano galt für einen vollendeten Weltmann, er hatte manches Jahr seiner Verbannung in Urbino zugebracht am Hofe Guidobaldos in der hohen Schule geistiger Bildung (I, S. 333). Dann versuchte ihn Leo X. auf den Thron von Neapel zu bringen, aber er starb schon 1516 ehe er noch mit der französischen Herzogswürde feierlich bekleidet worden war. Er ist einer der zwei „Kapitäne“ auf Michelangelos Medizeerdenkmal. Sein Bildnis von Raffaels Hand (Petersburg, Großfürstin Marie; eine Kopie in den Uffizien) wird von Kennern zu den besten gerechnet. Damals malte Raffael noch derartige Porträts eigenhändig. — An dem etwas späteren (1518) Bildnis Leos und zweier Kardinäle (Pal. Pitti; Abb. 152) ist schon Giulio Romano mitbeteiligt worden, und es ist in der Farbe nicht überall mehr gut erhalten. Dennoch bleibt es das prächtigste unter den Porträts Raffaels, der hier viererlei Rot zusammenzustimmen hatte. Leos feiste Persönlichkeit sitzt mit gleichgültig in die Ferne gerichteten Augen hinter einem roten Tischteppich. Von den wohlgepflegten Händen mit den ganz ringlosen Fingern hält die linke nachlässig ein Vergrößerungsglas, während die rechte daneben auf ein aufgeschlagenes Bilderbuch gelegt ist. Hinten stehen links sein Vetter Giulio, rechts der Kardinal de' Rossi, der



Abb. 151. Madonna mit dem Diadem, von Raffael. Louvre.

sich vertraulich an der Sessellehne halten darf. — Bald nach seinem Regierungsantritt hatte Leo X. seinem Schulkameraden, dem strebsamen und witzigen **Bibbiena**, den Purpur verliehen, der bekannt war durch seine Calandra, die erste italienische Komödie (nach altrömischem Vorbilde) und durch

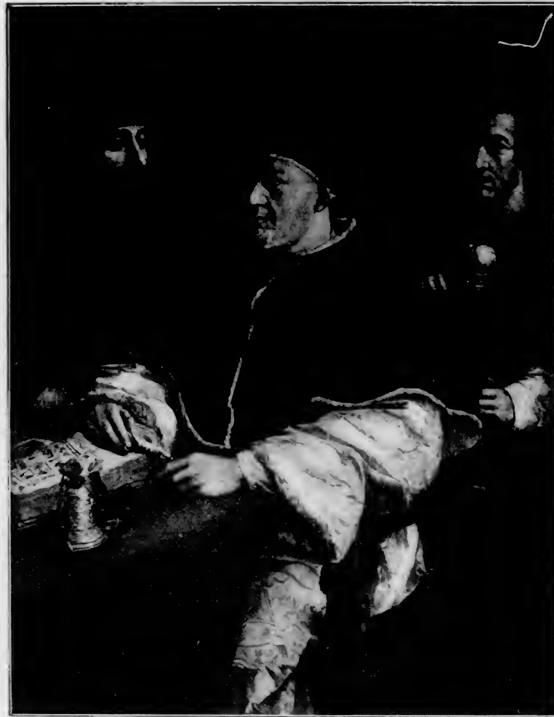


Abb. 152. Leo X. und zwei Kardinäle (links der nachmalige Clemens VII.), von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

seine Unterhaltungsgabe. Er hatte einst auch zu dem Kreise des Hofes von Urbino gehört und lebte nun ganz für seinen hohen Freund. Raffael hat ihn in den ersten Jahren des neuen Pontifikates in halber Figur mit dem roten Kardinalskragen im Sessel sitzend dargestellt; die Rechte hält ein beschriebenes Papier. Mager und häßlich, mit zusammengepreßten Lippen schießt er unsympathische Blicke aus den halbgeöffneten Augen (Pitti Nr. 158,

nur Kopie). Dagegen stellt ein in der Haltung ähnliches Kardinalsbrustbild in Madrid eine andere, uns bis jetzt unbekannte Persönlichkeit dar, ganz schlicht im Ausdruck, eigenhändig und von allerhöchster Vollendung (Abb. 153). — Einen alten Schützling seines florentinischen Elternhauses fand Leo bereits in Rom vor in dem gelehrten Vorsteher der Vatikanischen Bibliothek, **Inghirami**, der schon 1516 starb. Kurz vorher muß er porträtiert worden sein. Er hieß noch immer Fedra, weil er einst als Phädra in Senecas Hippolytus aufgetreten war und während einer Störung der Maschinerie das Theater durch improvisierte lateinische Verse im Sinne seiner zarten Rolle unterhalten hatte. Nun war er dick und häßlich geworden. Er sitzt, im Brustbild, in roter Tracht mit dem Käppchen am Tisch, wo er geschrieben hat, und hält mit der Feder in der Hand inne, um nachzudenken, aber mit einem Gesichtsausdruck, der nicht viel Erfolg verspricht. Die Auffassung ist abschreckend natürlich, und Morelli konnte es nicht über sich gewinnen, das Bild (Pal. Pitti Nr. 171; ein besseres Exemplar aus dem Besitz der Familie jetzt in Boston) dem Raffael zuzuschreiben. — Von den zwei gelehrten Männern, die sich Leo gleich anfangs zu Sekretären nahm, war Jacopo **Sadoleto** als kenntnisreicher Humanist und Dichter in lateinischer Sprache berühmt, Pietro **Bembo** aber aus Venedig, den wir schon als Landsmann Giorgiones kennen gelernt haben, ungleich vielseitiger und nach seiner ganzen geistigen Bildung jedenfalls der hervorragendste Mann dieses Kreises. Er hatte am Hofe



Abb. 153. Bildnis eines Kardinals, von Raffael. Madrid.

sich vertraulich an der Sessellehne halten darf. — Bald nach seinem Regierungsantritt hatte Leo X. seinem Schulkameraden, dem strebsamen und witzigen **Bibbiena**, den Purpur verliehen, der bekannt war durch seine Calandra, die erste italienische Komödie (nach altrömischem Vorbilde) und durch



Abb. 152. Leo X. und zwei Kardinäle (links der nachmalige Clemens VII.), von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

seine Unterhaltungsgabe. Er hatte einst auch zu dem Kreise des Hofes von Urbino gehört und lebte nun ganz für seinen hohen Freund. Raffael hat ihn in den ersten Jahren des neuen Pontifikates in halber Figur mit dem roten Kardinalskragen im Sessel sitzend dargestellt; die Rechte hält ein beschriebenes Papier. Mager und häßlich, mit zusammengepreßten Lippen schießt er unsympathische Blicke aus den halbgeöffneten Augen (Pitti Nr. 158,

nur Kopie). Dagegen stellt ein in der Haltung ähnliches Kardinalsbrustbild in Madrid eine andere, uns bis jetzt unbekannte Persönlichkeit dar, ganz schlicht im Ausdruck, eigenhändig und von allerhöchster Vollendung (Abb. 153). — Einen alten Schützling seines florentinischen Elternhauses fand Leo bereits in Rom vor in dem gelehrten Vorsteher der Vatikanischen Bibliothek, **Inghirami**, der schon 1516 starb. Kurz vorher muß er porträtiert worden sein. Er hieß noch immer Fedra, weil er einst als Phädra in Senecas Hippolytus aufgetreten war und während einer Störung der Maschinerie das Theater durch improvisierte lateinische Verse im Sinne seiner zarten Rolle unterhalten hatte. Nun war er dick und häßlich geworden. Er sitzt, im Brustbild, in roter Tracht mit dem Käppchen am Tisch, wo er geschrieben hat, und hält mit der Feder in der Hand inne, um nachzudenken, aber mit einem Gesichtsausdruck, der nicht viel Erfolg verspricht. Die Auffassung ist abschreckend natürlich, und Morelli konnte es nicht über sich gewinnen, das Bild (Pal. Pitti Nr. 171; ein besseres Exemplar aus dem Besitz der Familie jetzt in Boston) dem Raffael zuzuschreiben. — Von den zwei gelehrten Männern, die sich Leo gleich anfangs zu Sekretären nahm, war Jacopo **Sadoleto** als kenntnisreicher Humanist und Dichter in lateinischer Sprache berühmt, Pietro **Bembo** aber aus Venedig, den wir schon als Landsmann Giorgiones kennen gelernt haben, ungleich vielseitiger und nach seiner ganzen geistigen Bildung jedenfalls der hervorragendste Mann dieses Kreises. Er hatte am Hofe



Abb. 153. Bildnis eines Kardinals, von Raffael. Madrid.

von Urbino, wo er sechs Jahre zugebracht hatte, Giuliano de' Medici kennen gelernt und war mit diesem, kurz ehe Leo den Thron bestieg, nach Rom gekommen. Er schrieb eine gute italienische Prosa und hat auch vortreffliche lateinische Verse gemacht; außerdem war er Historiker und dichtete Canzonen und Sonette im Stil Petrarcas und in der kühlen Sprache der Nachahmung. Er hatte auch Interesse an der Kunst und Einfluß in Kunstsachen. Mit Raffael war er persönlich befreundet und verfaßte später die lateinische Grabschrift auf ihn. Er starb lange nach diesen Tagen als Kardinal in hohem Alter, nachdem er zuletzt durch ein äußerlich gottgefälliges Leben die Torheiten und Anstöße seiner früheren Jahre vergessen zu machen gesucht hatte. Mit Bembo und Raffael war eng verbunden Baldassare Castiglione aus Mantua, der seit 1504 als Kavalier im Dienste des Hofes von Urbino stand und nicht lange vor Leos Thronbesteigung Gesandter bei der Kurie geworden war, — seit 1513 Graf — ein von Herzen feiner Mann, ein wahrhaft liebenswürdiger Charakter unter den vielen höheren Egoisten seines Kreises und ein seltener Gast im Leben dieses glänzenden, aber an Gemütsmenschen doch nicht eben reichen Zeitalters. Seine tief empfundenen lateinischen Gedichte machen uns ihn gerade so angenehm, wie sein berühmtes, zwischen 1516 und 18 in Mantua geschriebenes, aber erst 1528 kurz vor seinem Tode erschienenes Buch vom Weltmann (il cortegiano), worin er das Andenken seines geliebten Hofes von Urbino gefeiert hat. Er mußte es erleben, daß Leo, dem es nicht geglückt war, seinen Bruder auf den Thron von Neapel zu bringen, aus Urbino 1516 den neuen Herzog, den adoptierten Rovere, verjagte und seinen eigenen Neffen Lorenzo dafür zum Herzog einsetzte, — ein niederträchtiger Streich von ihm, der für sich und seine florentinischen Verwandten dem verstorbenen Julius II. so gut wie alles verdankte. Sein Bruder Giuliano hatte doch aus alter Dankbarkeit gegen den gastlichen Hof von Urbino den Herzog geschützt bis an seinen Tod (1516). Der neue Herzog Lorenzo (er ist derselbe, dem Machiavelli sein Buch vom Fürsten widmete) starb schon 1519, er ist der zweite „Kapitän" auf Michelangelos Medizeerdenkmal, und nach Leos X. Tode bekam der Rovere sein Herzogtum zurück. — Das Brustbild nun, welches Raffael um 1515 von Castiglione malte (Louvre; Abb. 154), ist ebenso einfach in der Auffassung, wie bedeutend nach seiner malerischen Wirkung. Raffaels Porträts haben nichts theatralisches, es sind natürliche Köpfe, schön oder auch nur verständig und klug aufgefaßt, ohne daß es die Menschen selbst gemerkt haben. Anders machen es die

Venezianer; selbst Sebastianos Bildnisse pflegen bewußter zu sein. Castiglione, im schwarzen Barett und Kleid mit grauem Plüschmantel, hat die Hände ineinander gelegt und sieht den Beschauer an, gerade und freundlich, mit einem nicht sehr klugen, etwas kränklichen, echt italienischen Gesichte des dunkeln Typus. Ein natürlicher Eindruck ohne irgendwelchen interessanten Zusatz! Die Farben liegen dünn und durchsichtig auf der Leinwand (geradeso wie bei dem Porträt Giulianos) und lassen den bekleideten Oberkörper sowohl wie den Kopf in einer ungemein breiten und klaren Modellierung hervortreten. Diese Qualitäten hat ein Kenner des Faches auf interessante Weise bestätigt. Rembrandt nämlich sah das Bild 1639 auf einer Auktion in Amsterdam (wo es, wie er angibt, 3500 Gulden brachte), zeichnete es mit der Feder (Wien, Albertina), und hat darnach eins seiner bekannten Selbstporträts (B. 21) radiert. — Ein venezianischer Freund Bembos, der Geschichtschreiber Navagero, dem wir äußerst lebendige Gesandtschaftsberichte, z. B. über Frankreich verdanken, und der auch fein empfundene lateinische Gedichte gemacht hat, eine weiche und sehr sympathische Persönlichkeit, — war als Gesandter auch vorübergehend in Rom anwesend, z. B. 1516, wo er mit Castiglione und Raffael verkehrte und an einem von Bembo geschilderten Ausflug nach Tivoli teilnahm. Bembo besaß später ein Doppelbildnis Navageros und Beazzanos von Raffaels Hand. Daß hiervon Kopien vorhanden seien, war immer anerkannt, vielleicht aber ist sogar das Original

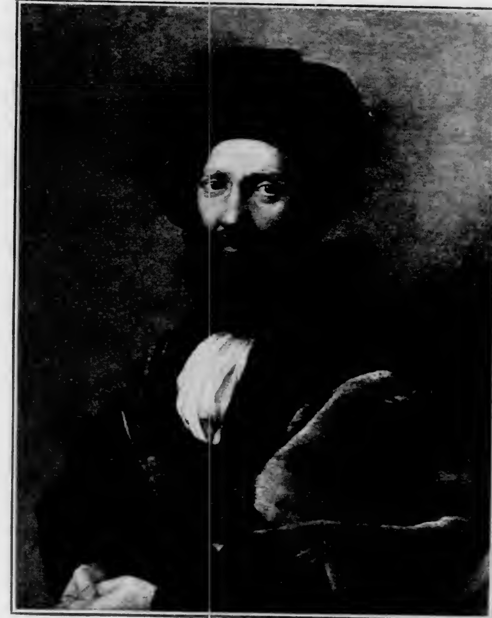


Abb. 154. Bildnis Castigliones, von Raffael. Louvre.

von Urbino, wo er sechs Jahre zugebracht hatte, Giuliano de' Medici kennen gelernt und war mit diesem, kurz ehe Leo den Thron bestieg, nach Rom gekommen. Er schrieb eine gute italienische Prosa und hat auch vortreffliche lateinische Verse gemacht; außerdem war er Historiker und dichtete Canzonen und Sonette im Stil Petrarcas und in der kühlen Sprache der Nachahmung. Er hatte auch Interesse an der Kunst und Einfluß in Kunstsachen. Mit Raffael war er persönlich befreundet und verfaßte später die lateinische Grabschrift auf ihn. Er starb lange nach diesen Tagen als Kardinal in hohem Alter, nachdem er zuletzt durch ein äußerlich gottgefälliges Leben die Torheiten und Anstöße seiner früheren Jahre vergessen zu machen gesucht hatte. Mit Bembo und Raffael war eng verbunden Baldassare Castiglione aus Mantua, der seit 1504 als Kavalier im Dienste des Hofes von Urbino stand und nicht lange vor Leos Thronbesteigung Gesandter bei der Kurie geworden war, — seit 1513 Graf — ein von Herzen feiner Mann, ein wahrhaft liebenswürdiger Charakter unter den vielen höheren Egoisten seines Kreises und ein seltener Gast im Leben dieses glänzenden, aber an Gemütsmenschen doch nicht eben reichen Zeitalters. Seine tief empfundenen lateinischen Gedichte machen uns ihn gerade so angenehm, wie sein berühmtes, zwischen 1516 und 18 in Mantua geschriebenes, aber erst 1528 kurz vor seinem Tode erschienenes Buch vom Weltmann (il cortegiano), worin er das Andenken seines geliebten Hofes von Urbino gefeiert hat. Er mußte es erleben, daß Leo, dem es nicht geglückt war, seinen Bruder auf den Thron von Neapel zu bringen, aus Urbino 1516 den neuen Herzog, den adoptierten Rovere, verjagte und seinen eigenen Neffen Lorenzo dafür zum Herzog einsetzte, — ein niederträchtiger Streich von ihm, der für sich und seine florentinischen Verwandten dem verstorbenen Julius II. so gut wie alles verdankte. Sein Bruder Giuliano hatte doch aus alter Dankbarkeit gegen den gastlichen Hof von Urbino den Herzog geschützt bis an seinen Tod (1516). Der neue Herzog Lorenzo (er ist derselbe, dem Machiavelli sein Buch vom Fürsten widmete) starb schon 1519, er ist der zweite „Kapitän“ auf Michelangelos Medizeerdenkmal, und nach Leos X. Tode bekam der Rovere sein Herzogtum zurück. — Das Brustbild nun, welches Raffael um 1515 von Castiglione malte (Louvre; Abb. 154), ist ebenso einfach in der Auffassung, wie bedeutend nach seiner malerischen Wirkung. Raffaels Porträts haben nichts theatralisches, es sind natürliche Köpfe, schön oder auch nur verständig und klug aufgefaßt, ohne daß es die Menschen selbst gemerkt haben. Anders machen es die

Venezianer; selbst Sebastianos Bildnisse pflegen bewußter zu sein. Castiglione, im schwarzen Barett und Kleid mit grauem Plüschmantel, hat die Hände ineinander gelegt und sieht den Beschauer an, gerade und freundlich, mit einem nicht sehr klugen, etwas kränklichen, echt italienischen Gesichte des dunkeln Typus. Ein natürlicher Eindruck ohne irgendwelchen interessanten Zusatz! Die Farben liegen dünn und durchsichtig auf der Leinwand (geradeso wie bei dem Porträt Giulianos) und lassen den bekleideten Oberkörper sowohl wie den Kopf in einer ungemein breiten und klaren Modellierung hervortreten. Diese Qualitäten hat ein Kenner des Faches auf interessante Weise bestätigt. Rembrandt nämlich sah das Bild 1639 auf einer Auktion in Amsterdam (wo es, wie er angibt, 3500 Gulden brachte), zeichnete es mit der Feder (Wien, Albertina), und hat darnach eins seiner bekannten Selbstporträts (B. 21) radiert. — Ein venezianischer Freund Bembos, der Geschichtschreiber Navagero, dem wir äußerst lebendige Gesandtschaftsberichte, z. B. über Frankreich verdanken, und der auch fein empfundene lateinische Gedichte gemacht hat, eine weiche und sehr sympathische Persönlichkeit, — war als Gesandter auch vorübergehend in Rom anwesend, z. B. 1516, wo er mit Castiglione und Raffael verkehrte und an einem von Bembo geschilderten Ausflug nach Tivoli teilnahm. Bembo besaß später ein Doppelbildnis Navageros und Beazzanos von Raffaels Hand. Daß hiervon Kopien vorhanden seien, war immer anerkannt, vielleicht aber ist sogar das Original



Abb. 154. Bildnis Castigliones, von Raffael. Louvre.

erhalten (Rom, Pal. Doria; Abb. 155), nach Morellis Meinung neben Lionardos Monalisa die großartigste Leistung der Porträtkunst, gegen die kein Tizian oder Velazquez aufkommen könne! Beide Halbfiguren sind in Schwarz gekleidet. — Auch Ariost war öfter in Rom und war schon von früher her mit Bembo und Castiglione befreundet. Als Kavalier des Kar=

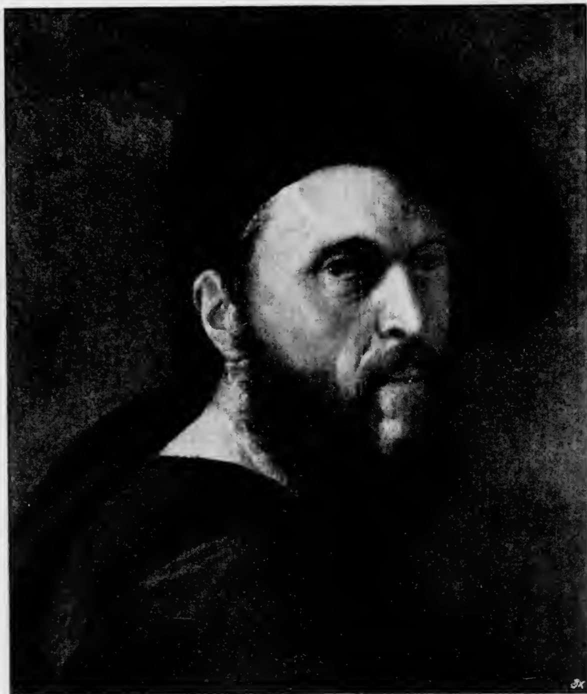


Abb. 155. Bildnis Navageros. Ausschnitt aus dem Doppelbildnis von Raffael. Rom, Pal. Doria.

dinals Ippolito von Este kam er in den Angelegenheiten des Herzogs Alfons I. von Ferrara schon unter Julius II. nach Rom. Als dann Leo Papst geworden war, fand er sich wieder ein, um dort eine Stellung zu suchen. Aber es gelang ihm nicht, und so trat er 1518 wieder in die Dienste des Herzogs Alfons. Es scheint nicht, daß er Raffael näher getreten ist (auf dem „Parnaß“ finden wir ihn abgebildet), dagegen schätzte er dessen Neben=

buhler Sebastiano und unterhielt mit dem Kreise Michelangelos und mit dessen zeitweiligem Gefolgsmann Pietro Aretino ein gutes Verhältnis.

Gern möchten wir etwas wissen über Raffaels persönliches Wesen und seine außeramtlichen Lebensverhältnisse in dieser Zeit. Aber wir erfahren



Abb. 156. Sogenannte Fornarina, von Raffael. Rom, Galerie Barberini.

darüber nicht viel. In einem Briefe an seinen Oheim lehnt er 1514 zwei ihm zugedachte gute Heiratspartien ab und spricht sich ebenso kühl über eine dritte aus: der Kardinal Bibbiena wollte ihm seine Nichte zur Frau geben. Er will frei bleiben und fühlt sich in seinem Berufe und in seinem Umgange

erhalten (Rom, Pal. Doria; Abb. 155), nach Morellis Meinung neben Lionardos Monalisa die großartigste Leistung der Porträtkunst, gegen die kein Tizian oder Velazquez aufkommen könne! Beide Halbfiguren sind in Schwarz gekleidet. — Auch Ariost war öfter in Rom und war schon von früher her mit Bembo und Castiglione befreundet. Als Kavalier des Kar=

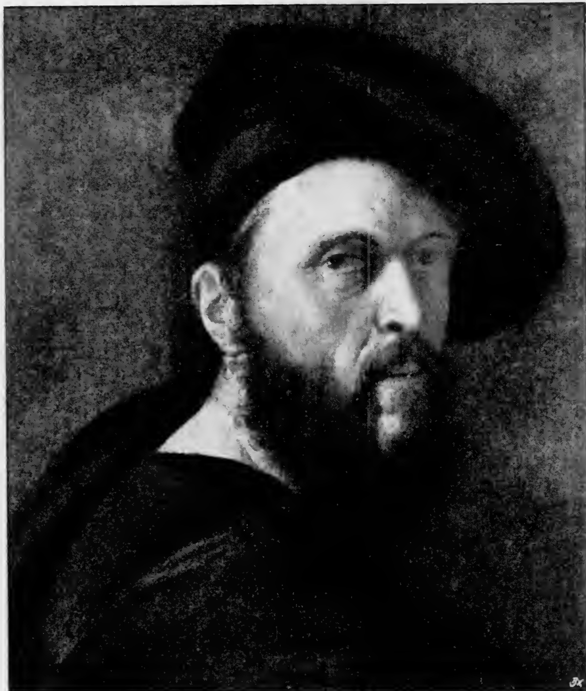


Abb. 155. Bildnis Navageros. Ausschnitt aus dem Doppelbildnis von Raffael. Rom, Pal. Doria.

dinals Ippolito von Este kam er in den Angelegenheiten des Herzogs Alfons I. von Ferrara schon unter Julius II. nach Rom. Als dann Leo Papst geworden war, fand er sich wieder ein, um dort eine Stellung zu suchen. Aber es gelang ihm nicht, und so trat er 1518 wieder in die Dienste des Herzogs Alfons. Es scheint nicht, daß er Raffael näher getreten ist (auf dem „Parnaß“ finden wir ihn abgebildet), dagegen schätzte er dessen Neben=

buhler Sebastiano und unterhielt mit dem Kreise Michelangelos und mit dessen zeitweiligem Gefolgsmann Pietro Aretino ein gutes Verhältnis.

Gern möchten wir etwas wissen über Raffaels persönliches Wesen und seine außeramtlichen Lebensverhältnisse in dieser Zeit. Aber wir erfahren



Abb. 156. Sogenannte Fornarina, von Raffael Rom, Galerie Barberini.

darüber nicht viel. In einem Briefe an seinen Oheim lehnt er 1514 zwei ihm zugedachte gute Heiratspartien ab und spricht sich ebenso kühl über eine dritte aus: der Kardinal Bibbiena wollte ihm seine Nichte zur Frau geben. Er will frei bleiben und fühlt sich in seinem Berufe und in seinem Umgange

hinlänglich befriedigt. Natürlich gehörten zu diesem auch Frauen. Aber über alles Nähere fehlt zuverlässige Kunde. Auf der Rückseite von Studienblättern zu seiner Disputa finden sich fünf Liebessonette ohne jeden tieferen Inhalt, Verse, wie sie damals jeder gebildete Italiener zu bauen verstand. Über Raffaels inneres Leben sagen alle seine schriftlichen Mitteilungen — im Gegensatz zu den Gedichten und Briefen Michelangelos — nichts. Dagegen haben wir aus dieser Zeit zwei *Frauenporträts*, die ohne urkundliche Beglaubigung ihm gegeben werden. Das eine ist die sogenannte *Fornarina* der Galerie Barberini in Rom (außerdem in mehreren gleichzeitigen Kopien erhalten), es zeigt eine halbnackte, keineswegs schöne und bereits verblühte Frau, sitzend bis zum Schoß dargestellt, mit einem gestreiften Tuche um den Kopf und einem goldenen Ring um den Oberarm, auf dem Raffaels Name steht (Abb. 156). Weder die Haltung, noch die Zeichnung der Glieder, noch die branstige Fleischfarbe mit ihren trüben Schatten haben etwas von Raffaels Anmut, dennoch läßt sich das Bild nicht schlechthin, z. B. mit Morelli, abweisen. In jeder Hinsicht verschieden ist die *Frau mit dem Schleier* (Donna velata, Pal. Pitti; Abb. 157), meisterhaft gemalt, in mäßig reicher, von einem persönlichen Geschmack zeugender Kleidung als Brustbild mit den Händen dargestellt, eine reife Schönheit mit dunkeln, ausdrucksvollen Augen. In der Anordnung und in der Form der schmalen Hand gleicht das Bild auffallend der „Dorothea“ Sebastianos in Berlin. Man hat längst erkannt, daß dies Gesicht den Zügen der Magdalena



Abb. 157. Donna Velata, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

auf dem Bilde der Cäcilia (S. 201) und denen der Sixtinischen Madonna zugrunde liegt. Nach Morelli wäre es sogar ebenfalls das der eben besprochenen Fornarina, nur alt und häßlich geworden! In welchem persönlichen Verhältnisse aber diese feinere Dame mit dem Schleier oder jene sogenannte Fornarina oder irgend eine andere Frau zu Raffael gestanden habe, darüber bleiben wir ganz im unklaren.

Wir kommen nun zu Raffaels eigentlicher *Berufstätigkeit* unter Leo X. In diesen sechs Jahren bis zu seinem Tode lag auf seinen Schultern eine unbegreiflich große Last der verschiedenartigsten Arbeiten. In den Jahren 1514 bis 17 wurde das dritte vatikanische Zimmer ausgemalt. Dazwischen entstanden 1515 und 16 die Kartons zu den Tapeten und außerdem während derselben Zeit drei ganz verschiedene Freskowerke für Agostino Chigi und viele Tafelbilder, darunter noch eigenhändig gemalte, wie die Sixtinische Madonna (bald nach 1515). Endlich aber war Raffael nach Bramantes Tode seit 1514 Baumeister an S. Peter, und wenn der Bau auch nicht sichtbar durch ihn gefördert worden ist (wir werden das bei Michelangelos späterer Tätigkeit zu betrachten haben), so hat er doch seine Gedanken viel in Anspruch genommen. Da er nun ferner für alle Aufgaben der Architektur einen lebhaften Sinn hatte, — man sieht ja an den Hintergründen seiner großen Bilder vom Sposalizio bis zu den Stanzen und Tapeten,



Abb. 158. Palazzo Pandolfini in Florenz (Teilstück).

hinlänglich befriedigt. Natürlich gehörten zu diesem auch Frauen. Aber über alles Nähere fehlt zuverlässige Kunde. Auf der Rückseite von Studienblättern zu seiner Disputa finden sich fünf Liebessonette ohne jeden tieferen Inhalt, Verse, wie sie damals jeder gebildete Italiener zu bauen verstand. Über Raffaels inneres Leben sagen alle seine schriftlichen Mitteilungen — im Gegensatz zu den Gedichten und Briefen Michelangelos — nichts. Dagegen haben wir aus dieser Zeit zwei *Frauenporträts*, die ohne urkundliche Beglaubigung ihm gegeben werden. Das eine ist die sogenannte *Fornarina* der Galerie Barberini in Rom (außerdem in mehreren gleichzeitigen Kopien erhalten), es zeigt eine halbnackte, keineswegs schöne und bereits verblühte Frau, sitzend bis zum Schoß dargestellt, mit einem gestreiften Tuche um den Kopf und einem goldenen Ring um den Oberarm, auf dem Raffaels Name steht (Abb. 156). Weder die Haltung, noch die Zeichnung der Glieder, noch die branstige Fleischfarbe mit ihren trüben Schatten haben etwas von Raffaels Anmut, dennoch läßt sich das Bild nicht schlechthin, z. B. mit Morelli, abweisen. In jeder Hinsicht verschieden ist die *Frau mit dem Schleier* (Donna velata, Pal. Pitti; Abb. 157), meisterhaft gemalt, in mäßig reicher, von einem persönlichen Geschmack zeugender Kleidung als Brustbild mit den Händen dargestellt, eine reife Schönheit mit dunkeln, ausdrucksvollen Augen. In der Anordnung und in der Form der schmalen Hand gleicht das Bild auffallend der „Dorothea“ Sebastianos in Berlin. Man hat längst erkannt, daß dies Gesicht den Zügen der Magdalena



Abb. 157. Donna Velata, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

auf dem Bilde der Cäcilia (S. 201) und denen der Sixtinischen Madonna zugrunde liegt. Nach Morelli wäre es sogar ebenfalls das der eben besprochenen Fornarina, nur alt und häßlich geworden! In welchem persönlichen Verhältnisse aber diese feinere Dame mit dem Schleier oder jene sogenannte Fornarina oder irgend eine andere Frau zu Raffael gestanden habe, darüber bleiben wir ganz im unklaren.

Wir kommen nun zu Raffaels eigentlicher *Berufstätigkeit* unter Leo X. In diesen sechs Jahren bis zu seinem Tode lag auf seinen Schultern eine unbegreiflich große Last der verschiedenartigsten Arbeiten. In den Jahren 1514 bis 17 wurde das dritte vatikanische Zimmer ausgemalt. Dazwischen entstanden 1515 und 16 die Kartons zu den Tapeten und außerdem während derselben Zeit drei ganz verschiedene Freskowerke für Agostino Chigi und viele Tafelbilder, darunter noch eigenhändig gemalte, wie die Sixtinische Madonna (bald nach 1515). Endlich aber war Raffael nach Bramantes Tode seit 1514 Baumeister an S. Peter, und wenn der Bau auch nicht sichtbar durch ihn gefördert worden ist (wir werden das bei Michelangelos späterer Tätigkeit zu betrachten haben), so hat er doch seine Gedanken viel in Anspruch genommen. Da er nun ferner für alle Aufgaben der Architektur einen lebhaften Sinn hatte, — man sieht ja an den Hintergründen seiner großen Bilder vom Sposalizio bis zu den Stanzen und Tapeten,

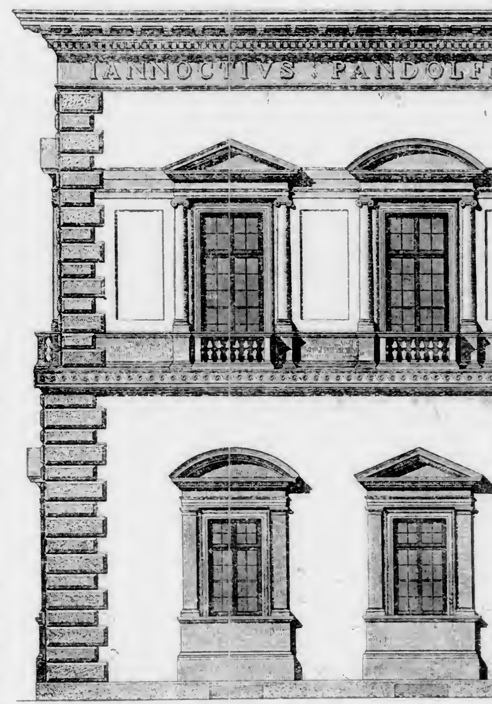


Abb. 158. Palazzo Pandolfini in Florenz (Teilstück).

mit welcher Selbständigkeit er sie behandelt — so geriet er mit seinen Gedanken auf Entwürfe für auszuführende Bauten, und alsbald wurde auch dafür seine Zeit von hohen Bauherren in Anspruch genommen. Einen größeren Bau, den längst wieder abgebrochenen Palast des Branconio dall' Aquila am Petersplatze, führte er noch selbst aus. Anderes wurde nach seinen Plänen unternommen, z. B. die Villa Madama vor der Stadt auf dem Landgut des Kardinals Giulio Medici, von Giulio Romano und Giovanni da Udine, oder der reizende kleine Palast Pandolfini in Florenz, der in dieser Stadt zum erstenmale an einem in die Augen fallenden Bauwerk die Formen der römischen Hochrenaissance sehen läßt (1520 vollendet; Abb. 158). Mit Raffaels Amte am Petersbau hing es zusammen, daß ihn der Papst gleich 1415 zum obersten Aufseher der römischen Altertümer machte, woraus ihm die Pflicht erwuchs, über die Ausgrabungen auf dem Boden der Stadt und der Umgegend zu wachen. Mit der Gabe des Geistes, der in den Trümmern das Ganze sieht, arbeitete er nun an einer idealen Rekonstruktion der antiken Stadt im Grundriß und Aufriß, wovon die Zeitgenossen voller Staunen einzelne Proben sahen. Außerdem studierte er hier eingehend die Art, wie die Alten architektonische Räume dekorierten mit Reliefarbeit in Marmor und buntbemaltem Stuck, woraus dann wieder seine eigenen Arbeiten in den Loggien des Vatikans, im Psychesaal Agostino Chigis usw. sich ergaben.

Aber das Arbeitsgebiet war viel zu groß geworden, als daß Raffael an der Ausführung überall hätte teilnehmen können. Nicht einmal die Entwürfe konnte er mehr ganz herstellen. Oft mußten die Grundzüge und der allgemeine Plan, sowie seine persönliche Anweisung genügen. Die Zeichnung des Einzelnen wurde den Schülern überlassen, die allmählich in Raffaels Schule, ein jeder nach einer bestimmten Richtung hin, selbständig geworden waren. Giulio Romano war der gewandteste, der es am besten verstand, des großen Meisters Gold in kleine Münze umzusetzen. Er zeichnete sicher und kühn, wenn man auch über den schweren Ton und die rußigen Schatten seiner Farbe klagte und im Kreise der Gegner spottete. Demnächst kommt als Maler stattlicher Figuren der an seinem bläßlichen Kolorit kenntliche Francesco Penni (il fattore) in Betracht. Giovanni da Udine, der aus Giorgiones Schule gekommen war, erfand und malte bunte Dekorationen mit Pflanzen- und Tierfiguren und allem möglichen Nebenwerk (von ihm sind z. B. die Musikinstrumente auf dem Bilde der Cäcilia S. 201), dazu Landschaftsbilder mit Staffage. Einen ausgezeichneten Platz unter den



Abb. 159. Das Urteil des Paris. Stich von Marc Anton nach Raffaels Zeichnung. B. 245.

mit welcher Selbständigkeit er sie behandelt — so geriet er mit seinen Gedanken auf Entwürfe für auszuführende Bauten, und alsbald wurde auch dafür seine Zeit von hohen Bauherren in Anspruch genommen. Einen größeren Bau, den längst wieder abgebrochenen Palast des Branconio dall' Aquila am Petersplatze, führte er noch selbst aus. Anderes wurde nach seinen Plänen unternommen, z. B. die Villa Madama vor der Stadt auf dem Landgut des Kardinals Giulio Medici, von Giulio Romano und Giovanni da Udine, oder der reizende kleine Palast Pandolfini in Florenz, der in dieser Stadt zum erstenmale an einem in die Augen fallenden Bauwerk die Formen der römischen Hochrenaissance sehen läßt (1520 vollendet; Abb. 158). Mit Raffaels Amte am Petersbau hing es zusammen, daß ihn der Papst gleich 1415 zum obersten Aufseher der römischen Altertümer machte, woraus ihm die Pflicht erwuchs, über die Ausgrabungen auf dem Boden der Stadt und der Umgegend zu wachen. Mit der Gabe des Geistes, der in den Trümmern das Ganze sieht, arbeitete er nun an einer idealen Rekonstruktion der antiken Stadt im Grundriß und Aufriß, wovon die Zeitgenossen voller Staunen einzelne Proben sahen. Außerdem studierte er hier eingehend die Art, wie die Alten architektonische Räume dekorierten mit Reliefarbeit in Marmor und buntbemaltem Stuck, woraus dann wieder seine eigenen Arbeiten in den Loggien des Vatikans, im Psychesaal Agostino Chigis usw. sich ergaben.

Aber das Arbeitsgebiet war viel zu groß geworden, als daß Raffael an der Ausführung überall hätte teilnehmen können. Nicht einmal die Entwürfe konnte er mehr ganz herstellen. Oft mußten die Grundzüge und der allgemeine Plan, sowie seine persönliche Anweisung genügen. Die Zeichnung des Einzelnen wurde den Schülern überlassen, die allmählich in Raffaels Schule, ein jeder nach einer bestimmten Richtung hin, selbständig geworden waren. Giulio Romano war der gewandteste, der es am besten verstand, des großen Meisters Gold in kleine Münze umzusetzen. Er zeichnete sicher und kühn, wenn man auch über den schweren Ton und die rußigen Schatten seiner Farbe klagte und im Kreise der Gegner spottete. Demnächst kommt als Maler stattlicher Figuren der an seinem bläßlichen Kolorit kenntliche Francesco Penni (il fattore) in Betracht. Giovanni da Udine, der aus Giorgiones Schule gekommen war, erfand und malte bunte Dekorationen mit Pflanzen- und Tierfiguren und allem möglichen Nebenwerk (von ihm sind z. B. die Musikinstrumente auf dem Bilde der Cäcilia S. 201), dazu Landschaftsbilder mit Staffage. Einen ausgezeichneten Platz unter den



Abb. 159. Das Urteil des Paris. Stich von Marc Anton nach Raffaels Zeichnung. B. 245.

Schülern nehmen ferner Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio ein. Sie zeichneten besonders eifrig nach Antiken und führten in der Komposition von Figuren den späteren Stil ihres Meisters weiter, der ja von der Antike beeinflußt ist. Allerdings ist das Verhalten des Lehrers und das der Schüler in bezug auf das Altertum verschieden. Raffael nimmt auch in seinen späteren Bildern von antiken Denkmälern nur die Nebensachen: Dekoration, Geräte, Rüstungen, eine antike Statue, Marsyas oder Apollo, einen Opferapparat. Er macht es also der Art nach nicht viel anders als seine florentinischen Vorgänger, und der Menge nach geht er nicht einmal soweit wie z. B. Mantegna in seinem „Triumph Cäsars". Wo dieses Antikisieren in die Bewegungen und in den geistigen Ausdruck eindringt (wie das z. B. in unserer Zeit bei Cornelius in den Fresken der Münchener Glyptothek geschehen ist), da haben wir nicht mehr den echten Raffael vor uns, sondern die Redaktion seiner Schüler, so auf einzelnen Tapeten mit Figuren aus dem römischen Altertum (Blendung des Elymas, Opfer zu Lystra). Er selbst verarbeitet, wie wir schon früher bemerkten, die großen Züge und den allgemeinen Formenausdruck der späteren griechisch-römischen Plastik innerlich zu einem neuen, eigenen Stil. Anders macht er es z. B. auf einer Zeichnung, die Marc Anton für ihn in Kupfer gestochen hat: das Urteil des Paris (Abb. 159). Hier hat er sogar für das Wesentliche der Erfindung antike Reliefs benutzt. Auf ausgeführten Bildern kommt das nicht leicht vor. Denn die vielberufenen „Drei Grazien" (Chantilly) sind ein Werk seiner ersten Jugend (spätestens 1504). — Raffaels jüngere Arbeitsgenossen sind durch das Zeichnen nach der Antike gebildet worden, sie hatten, zumal unter der Leitung eines so überlegenen Meisters, nicht genug eigenen Geist zu entwickeln, um damit die Wirkung und das Übergewicht des Musters auszugleichen. Darum verschwindet, wie wir das bei Giulio Romano sehen werden, die Seele aus ihren Werken, und die antikisierende Form bleibt allein zurück. Diese hatten sie erlernt, und mehr als man hat, kann man nicht geben. Raffael ließ seine Schüler selbständig werden, denn er brauchte sie für seine ausgedehnten Arbeiten, und in diesen macht sich später immer mehr die kühlere, antiquarische Art seiner Mitarbeiter bemerklich.

Durch solche Hilfe entlastete er sich wohl, aber er brauchte doch noch mehr Hände, die seine Gedanken ausführten. So reich war er daran, daß der Helfenden nicht zuviel werden konnte. Wie später die großen holländischen Maler es bequemer fanden, in eigenen Radierungen ihre Erfindungen

schnell und in der wesentlichsten Form hinzuwerfen, anstatt alles in Bildern zu verarbeiten oder durch Schüler verarbeiten zu lassen, so bediente sich Raffael für seine Entwürfe und Kompositionen, die er zunächst nicht oder doch nicht so oder überhaupt nie zu Bildern verwenden wollte, des Kupferstiches. Seit mindestens 1512 ist er mit Marcantonio Raimondi aus Bologna befreundet, der sich nach Francesco Francia und Mantegna und nach dem Muster altniederländischer und Dürerscher Kupferstiche zu dem hervorragendsten italienischen Stecher ausgebildet hat und zuletzt als Oberhaupt einer Reihe von Schülern dasteht. Marc Anton und seine Gehilfen haben mit Vorliebe Zeichnungen Raffaels gestochen, darunter auch solche, die dieser nie zu Bildern verwendet hat (z. B. den heiteren Tanz der Kinder und Amoretten B. 217), aber auch Zeichnungen anderer Künstler, z. B. Michelangelos (S. 114), sowie Zeichnungen, denen bekannte und unbekannte antike Statuen und Reliefs zugrunde liegen. Bei vielen dieser ohne Künstlernamen gestochenen Blätter ist nicht festzustellen, von wem die Vorlagen sind, ob von einzelnen Schülern Raffaels oder von diesen Kupferstechern selbst, die, wie ja ihr Meister Marc Anton, auf der Mitte stehen zwischen den erfindenden und den bloß reproduzierenden Stechern. Raffaels Anregung reicht aber jedenfalls indirekt viel weiter, als es die Namensbezeichnung auf den einzelnen Blättern Marc Antons ausspricht.

Dieser unglaublich vielseitigen Tätigkeit mußte wohl das Ansehen Raffaels in diesem Zeitabschnitte, seit Leos X. Thronbesteigung und dem Tode Bramantes, entsprechen. Er gilt beim Papste alles; es geschehe nichts ohne ihn, versichern ein über das anderemal die verschiedensten Zeitgenossen. Angefangene Bilder hängen in seiner Werkstatt und werden erst nach seinem Tode von Schülern vollendet. Fürsten bitten vergebens um irgend ein Stück von seiner Hand. Isabella von Mantua erreicht nach fortwährendem Drängen durch Castigliones Vermittelung endlich nach fast fünf Jahren 1519 ein Bild, wovon vielleicht die kleine Madonna Roussel (Nanterre) einen Nachklang gibt. Fast ebenso lange steht Herzog Alfons von Ferrara durch seine Gesandten mit Raffael in Unterhandlung, und er erhält nichts als ein paar schon zu Bildern benutzte Kartons und muß sich zuletzt durch Tizians willigeren flotten Pinsel entschädigen. Der Kardinal Bibbiena wünscht für Franz I. von Frankreich das Porträt einer berühmten Schönheit, Johannas von Aragonien; Raffael hat daran nicht einmal, wie man früher meinte, das Gesicht und die Hände gemalt, alles ist von Giulio Romano, 1518 (Louvre; Kopien in Rom, Galerie Doria und sonst). Wenn er nach dem

Vatikan ging, sagt Vasari, so begleiteten ihn wohl fünfzig Maler, lauter tüchtige Leute, die ihm dadurch Ehre erweisen wollten; er trat auf wie ein Fürst und nicht mehr wie ein Künstler.

Raffael hatte also jetzt nicht mehr seinesgleichen. Michelangelo war in diesen Jahren (1515 bis 34) fast immer abwesend in Florenz, als „päpstlicher Bildhauer", ein Titel, auf den er wenig stolz war. Er war teils für Leo, teils für die florentinischen Medizeer beschäftigt mit Arbeiten, die ihm keine Freude machten und nie fertig wurden. Wohl konnte es ihn noch schwermütiger stimmen, wenn er von den Erfolgen seines jüngeren Nebenbuhlers aus Rom geschrieben bekam. Aber auch dieser blieb in den Stürmen der sich an ihn drängenden Anforderungen nicht so leicht und heiter, wie einst. Er fing an verstimmt und nervös zu werden. Ein Berichterstatter schreibt ein Vierteljahr vor seinem Tode, so bedeutende Menschen wie Raffael seien immer melancholisch. Michelangelo hat sich nie an Intrigen gegen Raffael beteiligt. Desto mehr aber Sebastiano del Piombo, der jetzt sehr aufgebracht gegen ihn ist, — vielleicht seit Raffael die Arbeiten in Agostino Chigis Villa übernommen hat — und es nicht fehlen läßt an den häßlichsten Äußerungen. Sebastiano fand einige Unterstützung. Manche hielten ihn für einen vollwichtigen Nebenbuhler Raffaels. Ariost nennt ihn in einer Reihe mit Raffael und Tizian. Er selbst schätzte sich, wie man aus Stellen seiner Briefe sieht, als Maler von Staffeleibildern sogar noch höher. Bald (1818) sollte er mit Raffael in Konkurrenz treten.

Doch zunächst haben wir die verschiedenen Fresken aus Leos Pontifikat zu betrachten. Wir beginnen mit denen der dritten Stanze (dell' incendio).

Hier sind Ereignisse aus dem Leben Leos III. und IV. wahrscheinlich auf direkten Wunsch ihres selbstgefälligen Nachfolgers zusammengesucht und dadurch zu einer Huldigung für ihn verarbeitet worden, daß den früheren Päpsten seine Züge gegeben und Personen seines Hofes mit eingefügt wurden. Auf dem Bilde der ersten Langwand ist (1514) ein Seesieg Leos IV. über die Sarazenen bei Ostia dargestellt in vielen einzelnen Gruppen, die nicht, wie es sonst bei Raffael geschieht, durch die Gesamtkomposition zusammengehalten werden. Er selbst leitete die Arbeit noch, die seine Schüler nicht nur ausführten, sondern in vielen Teilen auch entwerfen mußten: hauptsächlich Giulio Romano, im Hintergrunde Penni. — Dagegen erkennt man Raffaels Erfindung und vielfach auch in der Zeichnung noch seine Hand auf dem großartigen Bilde der gegenüberliegenden Langwand: dem

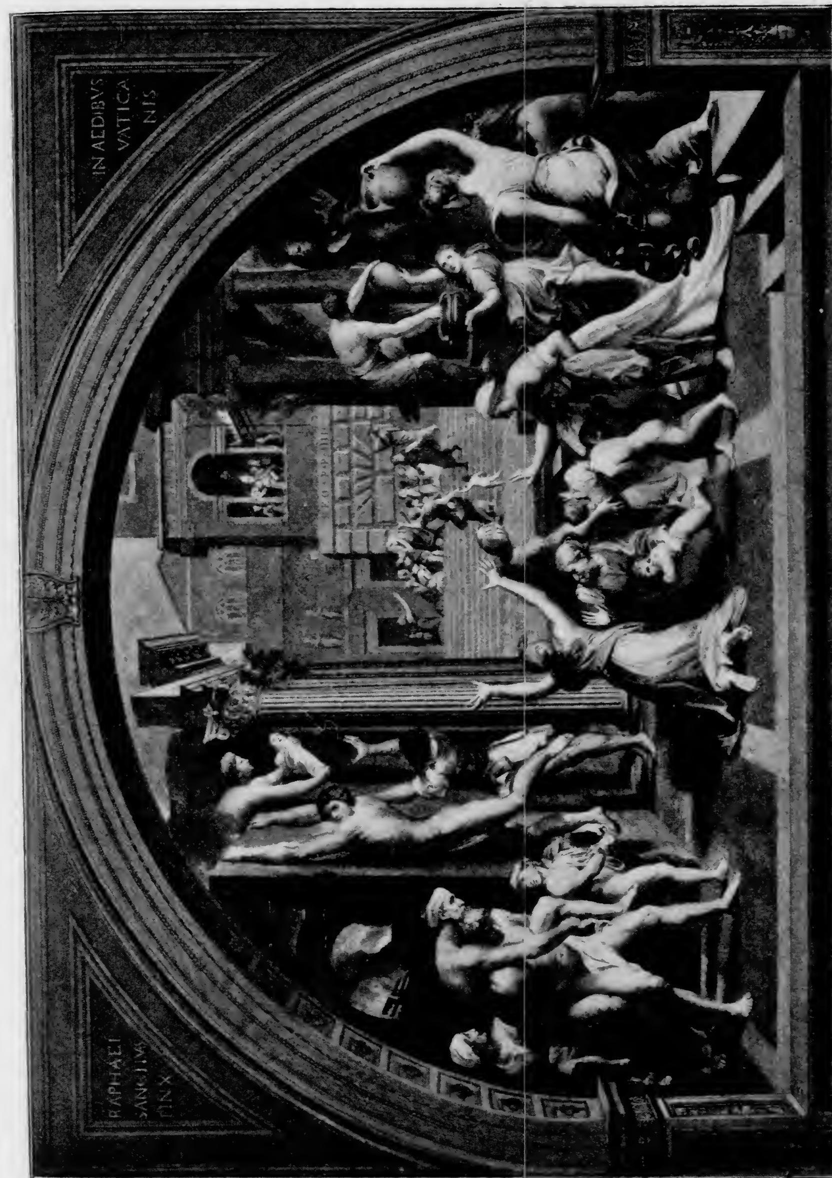


Abb. 160. Der Burgbrand, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Vatikan ging, sagt Vasari, so begleiteten ihn wohl fünfzig Maler, lauter tüchtige Leute, die ihm dadurch Ehre erweisen wollten; er trat auf wie ein Fürst und nicht mehr wie ein Künstler.

Raffael hatte also jetzt nicht mehr seinesgleichen. Michelangelo war in diesen Jahren (1515 bis 34) fast immer abwesend in Florenz, als „päpstlicher Bildhauer", ein Titel, auf den er wenig stolz war. Er war teils für Leo, teils für die florentinischen Medizeer beschäftigt mit Arbeiten, die ihm keine Freude machten und nie fertig wurden. Wohl konnte es ihn noch schwermütiger stimmen, wenn er von den Erfolgen seines jüngeren Nebenbuhlers aus Rom geschrieben bekam. Aber auch dieser blieb in den Stürmen der sich an ihn drängenden Anforderungen nicht so leicht und heiter, wie einst. Er fing an verstimmt und nervös zu werden. Ein Berichterstatter schreibt ein Vierteljahr vor seinem Tode, so bedeutende Menschen wie Raffael seien immer melancholisch. Michelangelo hat sich nie an Intrigen gegen Raffael beteiligt. Desto mehr aber Sebastiano del Piombo, der jetzt sehr aufgebracht gegen ihn ist, — vielleicht seit Raffael die Arbeiten in Agostino Chigis Villa übernommen hat — und es nicht fehlen läßt an den häßlichsten Äußerungen. Sebastiano fand einige Unterstützung. Manche hielten ihn für einen vollwichtigen Nebenbuhler Raffaels. Ariost nennt ihn in einer Reihe mit Raffael und Tizian. Er selbst schätzte sich, wie man aus Stellen seiner Briefe sieht, als Maler von Staffeleibildern sogar noch höher. Bald (1818) sollte er mit Raffael in Konkurrenz treten.

Doch zunächst haben wir die verschiedenen Fresken aus Leos Pontifikat zu betrachten. Wir beginnen mit denen der dritten Stanze (dell' incendio).

Hier sind Ereignisse aus dem Leben Leos III. und IV. wahrscheinlich auf direkten Wunsch ihres selbstgefälligen Nachfolgers zusammengesucht und dadurch zu einer Huldigung für ihn verarbeitet worden, daß den früheren Päpsten seine Züge gegeben und Personen seines Hofes mit eingefügt wurden. Auf dem Bilde der ersten Langwand ist (1514) ein Seesieg Leos IV. über die Sarazenen bei Ostia dargestellt in vielen einzelnen Gruppen, die nicht, wie es sonst bei Raffael geschieht, durch die Gesamtkomposition zusammengehalten werden. Er selbst leitete die Arbeit noch, die seine Schüler nicht nur ausführten, sondern in vielen Teilen auch entwerfen mußten: hauptsächlich Giulio Romano, im Hintergrunde Penni. — Dagegen erkennt man Raffaels Erfindung und vielfach auch in der Zeichnung noch seine Hand auf dem großartigen Bilde der gegenüberliegenden Langwand: dem

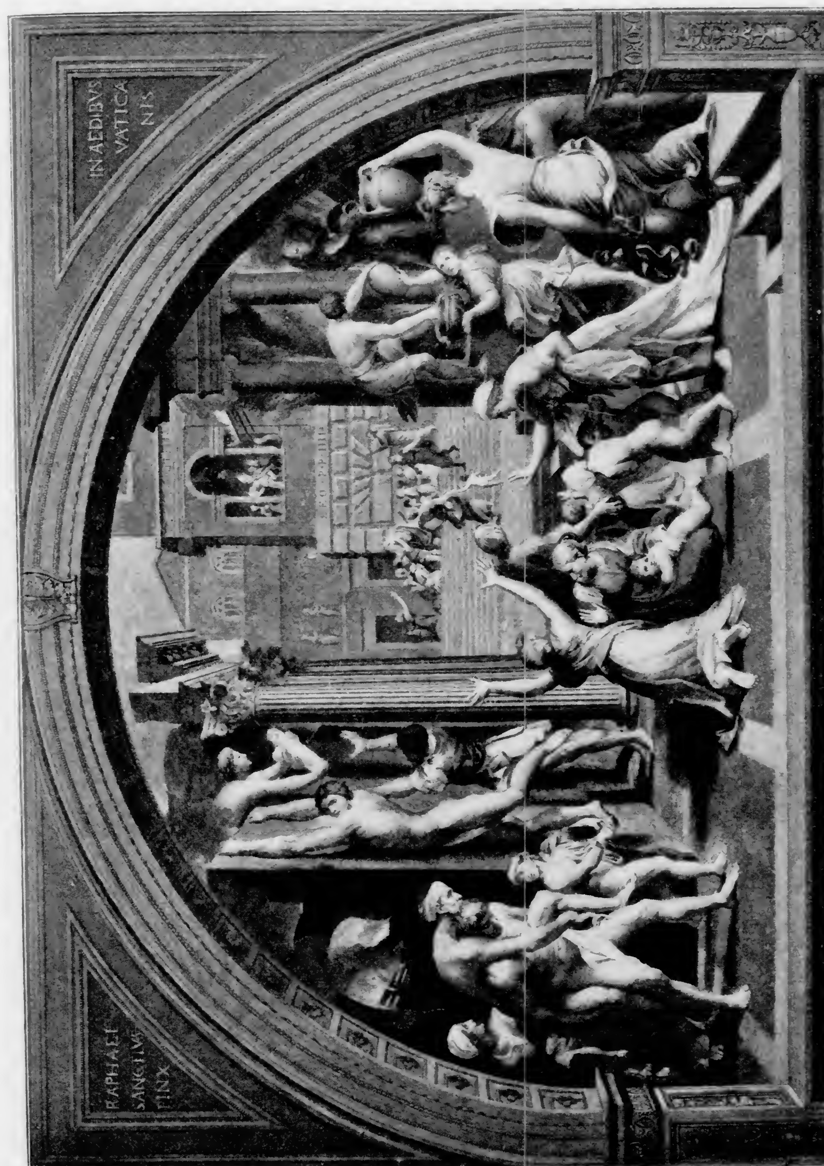


Abb. 160. Der Burgbrand, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Burgbrand (Abb. 160). Die obskure Legende von einem Brande im Borgo, dem Quartier am Vatikan, den einst Leo IV. löschte, indem er das Zeichen des Kreuzes schlug, ist hier unter dem Eindruck der antiken Poesie, durch die Schilderung des Brandes von Troja bei Virgil, zu einem mächtig bewegten, weltgeschichtlichen Vorgang geworden, wobei die Figur des segnenden Papstes mit seinen Kardinälen weise in den Hintergrund gerückt ist, indessen sich vorne ein Spiel von frei erfundenen einzelnen Gestalten und Gruppen entwickelt, so schön und großartig, wie sie nur Raffael jemals geschaffen hat. In diesen Männern und Weibern, deren Urbilder er unter dem Volke des Borgo finden konnte, gibt er die äußerste Erhöhung der physischen, nicht der geistigen Natur, die sich mit seinem Stil verträgt, und stellt sie Michelangelos Menschen an der Sixtinischen Decke entgegen. Ausgeführt haben auch dieses Bild seine Schüler, den vorderen Teil Giulio Romano, den Hintergrund Penni; die Farbe ist trüb und schwer. Die früher zum teil Raffael zugeschriebenen Figurenstudien in Rötel (Frauengruppe, Krugträgerin, Äneas mit Anchises usw.) sind längst als Nachzeichnungen seiner Schüler, namentlich Giulios, erkannt worden. — Die Fresken der beiden Fensterwände sind später (seit 1516) und wieder durchaus Schülerarbeiten: bloße Zeremonienbilder von großer Prachtentfaltung. Namentlich das erste, die Krönung Karls des Großen durch Leo III. (nebenbei nach bereits alter Ansicht eine Huldigung Leos X. für Franz I.) zeichnet sich durch halbnackte Akte, schön gemalte Kostüme und anspruchsvolle Porträts aus. Das andere, der sogenannte Reinigungseid Leos III. vor Karl dem Großen (1517), hat nicht einmal mehr solchen Reiz. Penni (und Perin del Vaga) nehmen auf diesen zwei Bildern einen breiteren Raum ein als auf dem ersten. — In dem vierten Raume, dem Konstantinssaale, ist überhaupt erst nach Raffaels Tode gemalt worden. Giulio Romano hatte längst die Leitung und die Ausführung solcher Aufgaben an sich genommen.

Raffael war während der Jahre 1515 und 16 mit einem Werke beschäftigt, das man wohl, wenn man dessen Umfang und Tiefe zugleich ermißt, als sein größtes bezeichnen darf: mit den Kartons zu den Vatikanischen Tapeten, die Springer die Parthenonskulpturen der neueren Kunstgeschichte genannt hat. Raffael lenkt hier nach der dramatischen Bewegung seiner mittleren Stanzenbilder ein in die sanfteren Geleise der Erzählung und schildert wieder die alten heiligen Geschichten, wie es seine großen florentinischen Vorgänger Masaccio, Filippo, Ghirlandajo getan hatten. Aber wieviel reicher und innerlicher ist nun durch ihn die Kunst des Schilderns

geworden! Leo X. hatte es nur auf eine äußerst prächtige Dekoration abgesehen. Zehn bunte, golddurchwirkte Teppiche mit Geschichten des Petrus und Paulus nach der Apostelgeschichte sollten an den beiden Langwänden der Sixtinischen Kapelle, unterhalb der Fresken der Florentiner, und an der Altarwand hängen, und sie hingen da zum erstenmale bei ihrer Einweihung am 26. Dezember 1519. Sie waren in Brüssel gewebt worden. Sie sind längst verblaßt und sind nach vielerlei Schicksalen nur noch in Trümmern im Vatikan vorhanden. Aber sieben*) von den Kartons, die Raffaels Schüler hergestellt haben, sind erhalten, und ihre Darstellungen gelten, seit Jahrhunderten in Kupferstichen verbreitet, als der höchste erreichbare Ausdruck der betreffenden biblischen Vorgänge. Sie entstanden unter des Meisters Aufsicht, und man wird sich gern denken, daß es für ihn einfacher war, seine Anweisungen mit Stift oder Feder als in Worten zu geben. Aber von solchen die Kartons vorbereitenden, eigenhändigen Zeichnungen hat sich höchstens eine erhalten (zum Schlüsselamt Petri, Windsor), die zum Fischzug sind schon nicht mehr von Raffaels Hand, und wenn auch die Kartons im ganzen sein geistiges Eigentum sind, so hat doch sein Auge, wie wir schon gesehen haben (S. 216), nicht mehr über allen mit gleicher Sorgfalt gewacht. — Man kann Paulus nicht höher fassen, als wie ihn Raffael in der Predigt auf dem Areopag dargestellt hat. Man kann das Verhältnis der Jünger zu Christus nicht mannigfacher und lebendiger ausdrücken, wenn es zugleich gehalten und würdig bleiben soll, als es in dem Weide meine Schafe (Abb. 161) geschieht. Und das Landschaftbild mit dem Fischzug, woraus die großen Menschen in den klein gehaltenen Schiffen absichtlich stark hervortreten, und mit den drei Fischreihern im Vordergrunde, (welches auch als Gobelin am besten herausgekommen ist, weil der Gegenstand der Technik günstig war), macht einen vollkommen überzeugenden, naturwahren Eindruck (Abb. 162). Raffael ist nach allen diesen Seiten, im Einzeltypus,

---

*) Im Southkensington Museum, auf Umwegen aus Brüssel, in zum teil schlechter Erhaltung: 1. Der wunderbare Fischzug. 2. Weide meine Schafe. 3. Heilung des Lahmen. 4. Tod des Ananias. 5. Blendung des Elymas. 6. Opfer zu Lystra. 7. Paulus auf dem Areopag. — Zu drei Teppichen, die sehr viel geringer sind (8. Steinigung des Stephanus. 9. Bekehrung des Saulus. 10. Paulus im Gefängnis) sind keine Kartons mehr vorhanden, und Raffael selbst wird daran kaum beteiligt gewesen sein. Man nimmt jetzt an, daß die letzten zwei an der Altarwand, die anderen acht an den beiden Langwänden hingen. — Ein besser erhaltenes altes Exemplar der Teppiche, als das Vatikanische, ist in Berlin, woran nur 10. fehlt.

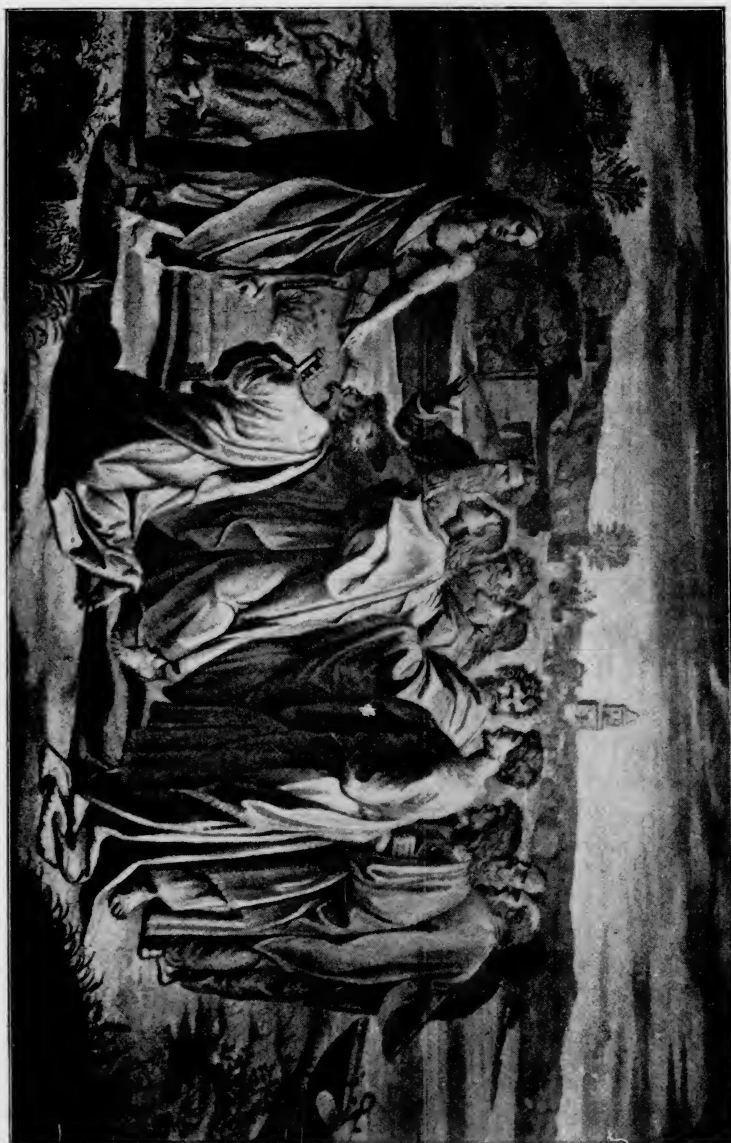


Abb. 161. Weide meine Schafe. Karton von Raffael. Kensington.



Abb. 162. Der wunderbare Fischzug. Karton von Raffael. Kensington.

im geistigen Ausdruck der Gruppen und in der äußeren Anordnung über die Florentiner hinausgegangen. Seine Menschen sind ebenso erhaben wie die Masaccios, mit dem er sich in einzelnen Motiven berührt, aber sie haben noch mehr Blut. Ihre Lebensäußerungen sind deutlicher und individuell mehr unterschieden. In bezug auf Filippo und Ghirlandajo ist öfter bemerkt worden, daß bei ihnen die Repräsentation, das äußerliche Dasein mehr ist als das, was die Menschen zusammengeführt hat. Bei Raffael kommt der Inhalt des Lebens wieder mehr zu seinem Rechte. Wir verstehen die Erzählung aus den Gesichtern, aus den Bewegungen, auch wenn diese gar nicht heftig sind, und aus der Gruppenbildung. In dieser ist Raffael Meister; er weiß aus einzelnen Gruppen ein ganzes zusammenzuschließen, das nirgends Lücken zeigt, außer wo ein leerer Raum eine künstlerische Absicht zu erfüllen hat.

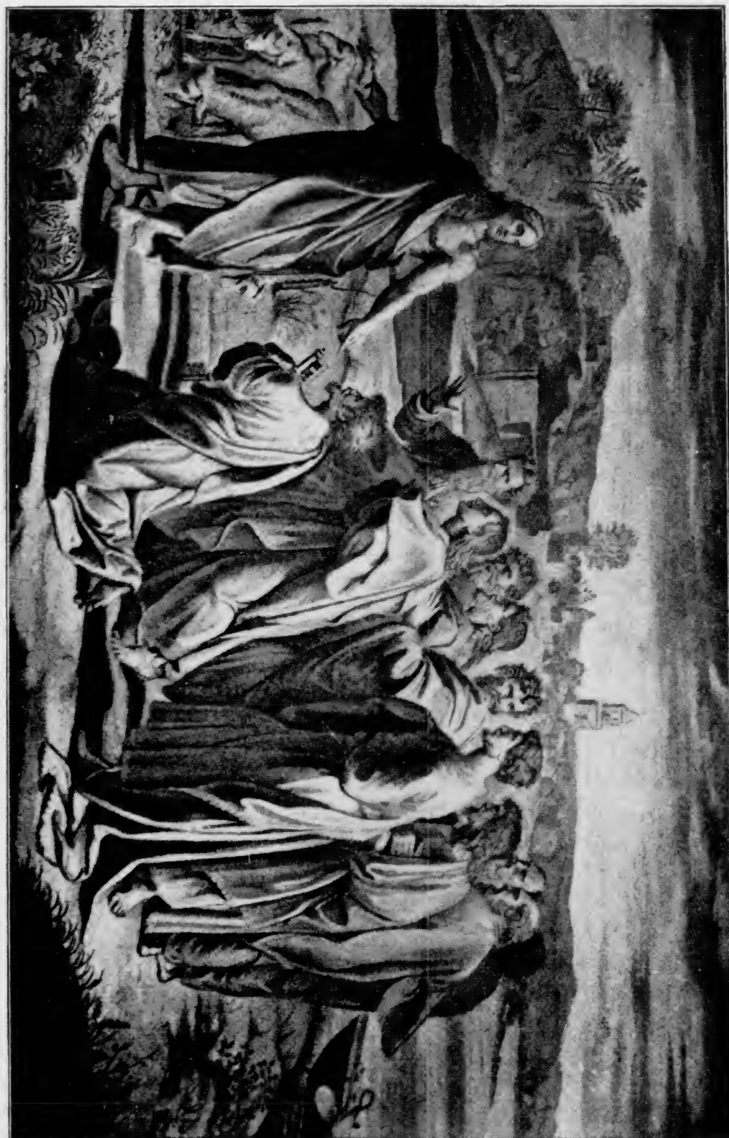


Abb. 161. Weide meine Schafe. Karton von Raffael. Kensington.



Abb. 162. Der wunderbare Fischzug. Karton von Raffael. Kensington.

im geistigen Ausdruck der Gruppen und in der äußeren Anordnung über die Florentiner hinausgegangen. Seine Menschen sind ebenso erhaben wie die Masaccios, mit dem er sich in einzelnen Motiven berührt, aber sie haben noch mehr Blut. Ihre Lebensäußerungen sind deutlicher und individuell mehr unterschieden. In bezug auf Filippo und Ghirlandajo ist öfter bemerkt worden, daß bei ihnen die Repräsentation, das äußerliche Dasein mehr ist als das, was die Menschen zusammengeführt hat. Bei Raffael kommt der Inhalt des Lebens wieder mehr zu seinem Rechte. Wir verstehen die Erzählung aus den Gesichtern, aus den Bewegungen, auch wenn diese gar nicht heftig sind, und aus der Gruppenbildung. In dieser ist Raffael Meister; er weiß aus einzelnen Gruppen ein ganzes zusammenzuschließen, das nirgends Lücken zeigt, außer wo ein leerer Raum eine künstlerische Absicht zu erfüllen hat.

Von dem scheinbar antiken Stil auf diesen Bildern ist schon früher die Rede gewesen (S. 216). In dem „römischen“ Kostüm der Tapeten hat Raffael sozusagen einen internationalen Kleiderschnitt für biblische Historien festgestellt, soweit ihn nicht später Deutsche und Holländer wieder mehr ihrer besonderen Landessitte anpaßten. Aber wir haben uns vor diesen Bildern noch klar zu machen, worin sich ihr Stil von dem Michelangelos unterscheidet. Raffael hat die jedesmal neuesten Werke seines Nebenbuhlers gewiß immer in seinen Gedanken gehabt. Selten aber hat er ihnen bestimmte Motive entlehnt, wie die den Jehovah stützenden Engel auf der kleinen, wahrscheinlich von Giulio Romano ausgeführten „Vision Ezechiels“ (Pal. Pitti). Noch viel weniger hat er den leidenschaftlichen oder schwermütigen Ausdruck oder die übertriebenen Körperformen und den Kontrapposto einfach übernommen. Sondern er stellt dieser Erscheinung eine andere ebenfalls über das Tägliche gesteigerte entgegen, einen nicht so gewaltigen, aber ebenso erhabenen und ruhigeren Ausdruck, einen in dieser ruhigen Haltung der Antike näheren Stil, der aber doch durch seine größere Beseelung wieder von ihr verschieden ist. Man wird nicht leicht eine einzelne Figur Michelangelos mit einer von Raffael verwechseln. Aber noch größer ist der Unterschied, wenn man ganze Bilder vergleicht. Michelangelo ist auch darin Plastiker, daß für ihn die Aufgabe in der Einzelfigur und in einer Gruppe von wenigen Figuren liegt. Die weitere Komposition, wenn sie nicht architektonisch ist, wie an der Sixtinischen Decke, interessiert ihn nicht. Das „Jüngste Gericht“ besteht schließlich aus lauter einzelnen Gruppen. Raffael ist also ihm gegenüber auch hierin der Maler.

In den Jahren 1515 bis 19 erhielten auch die Loggien ihren Bilderschmuck. Der mittlere Stock des Vatikans öffnet sich nach einem von Bramante gebauten Hofe, dem Cortile di S. Damaso, in Arkaden, die eine der schönsten Aussichten gewähren. Hier, wo man von dieser Seite her einen Zutritt in die Stanzen hat, wünschte Leo einen glänzenden Schmuck, der dann nach Raffaels Plänen wiederum von seinen Schülern ausgeführt worden ist. Für das Ganze wurde eine heiter wirkende architektonische Dekoration gewählt, die die Pfeiler der Arkaden und die rückwärts gelegene Wand bis zu den dreizehn flachen Gewölben hinauf bedeckt und die im Stile jener farbigen, auf reliefierten Stuck gemalten Ornamente der antiken Gewölbe gehalten ist, welchen Raffael und einige seiner Schüler ihr besonderes Interesse zugewandt hatten (S. 214). Diese in den Loggien hauptsächlich von Giovanni da Udine ausgeführten „Grottesken“ treten hier nicht zum erstenmale auf. Schon

Pinturicchio hatte sie angewandt (I, S. 327). Aber sie sind nirgends zu einer so wunderbar reichen Wirkung gebracht worden wie hier. Seit der Zeit blieb diese Art von Schmuckmalerei in Übung. Aber so frei und glücklich, wie hier, hat sich die künstlerische Phantasie ihrer nicht wieder bedient. Raffaels Schüler schlossen sich später enger an die antiken Muster an, und weiterhin fügte sich die Dekorationsweise dem jeweilig geltenden Zeitgeschmacke. — Die dreizehn flachen Kuppelgewölbe erhielten je vier kleine Bilder, 48 aus dem Alten und vier aus dem Neuen Testamente. Die „Bibel Raffaels“ mit ihren wenigen Figuren, den auf das Einfachste beschränkten Ausdrucks-



Abb. 163. Findung Mosis. Loggien des Vatikans.

mitteln an Gebärden und Kostüm und den herrlichen Landschaftgründen ist in dieser abkürzenden Redaktion der alttestamentlichen Geschichten ein jedem Zeitalter verständliches Muster geworden, und so lange den Menschen der „klassische“ Stil noch etwas zu sagen hat, werden sie sich von dem ersten Menschenpaar, Noah, Jakob am Brunnen, Joseph unter seinen Brüdern oder der Findung Mosis (Abb. 163) immer wieder eigentümlich angezogen fühlen. Das Ganze dieser Dekoration (die inhaltlich mit den Bildern nicht zusammenhängt) bleibt noch im Zustande seiner Zerstörung, die schon 1527 bei der Plünderung Roms durch die Kaiserlichen ihren Anfang nahm, ein wunderbares Denkmal der letzten Sonnenhöhe Raffaels. Von ihm selbst ist nur eine einzige Zeichnung (zu der Losverteilung an die Stämme Israels,

Von dem scheinbar antiken Stil auf diesen Bildern ist schon früher die Rede gewesen (S. 216). In dem „römischen“ Kostüm der Tapeten hat Raffael sozusagen einen internationalen Kleiderschnitt für biblische Historien festgestellt, soweit ihn nicht später Deutsche und Holländer wieder mehr ihrer besonderen Landessitte anpaßten. Aber wir haben uns vor diesen Bildern noch klar zu machen, worin sich ihr Stil von dem Michelangelos unterscheidet. Raffael hat die jedesmal neuesten Werke seines Nebenbuhlers gewiß immer in seinen Gedanken gehabt. Selten aber hat er ihnen bestimmte Motive entlehnt, wie die den Jehovah stützenden Engel auf der kleinen, wahrscheinlich von Giulio Romano ausgeführten „Vision Ezechiels“ (Pal. Pitti). Noch viel weniger hat er den leidenschaftlichen oder schwermütigen Ausdruck oder die übertriebenen Körperformen und den Kontrapposto einfach übernommen. Sondern er stellt dieser Erscheinung eine andere ebenfalls über das Tägliche gesteigerte entgegen, einen nicht so gewaltigen, aber ebenso erhabenen und ruhigeren Ausdruck, einen in dieser ruhigen Haltung der Antike näheren Stil, der aber doch durch seine größere Beseelung wieder von ihr verschieden ist. Man wird nicht leicht eine einzelne Figur Michelangelos mit einer von Raffael verwechseln. Aber noch größer ist der Unterschied, wenn man ganze Bilder vergleicht. Michelangelo ist auch darin Plastiker, daß für ihn die Aufgabe in der Einzelfigur und in einer Gruppe von wenigen Figuren liegt. Die weitere Komposition, wenn sie nicht architektonisch ist, wie an der Sixtinischen Decke, interessiert ihn nicht. Das „Jüngste Gericht“ besteht schließlich aus lauter einzelnen Gruppen. Raffael ist also ihm gegenüber auch hierin der Maler.

In den Jahren 1515 bis 19 erhielten auch die Loggien ihren Bilderschmuck. Der mittlere Stock des Vatikans öffnet sich nach einem von Bramante gebauten Hofe, dem Cortile di S. Damaso, in Arkaden, die eine der schönsten Aussichten gewähren. Hier, wo man von dieser Seite her einen Zutritt in die Stanzen hat, wünschte Leo einen glänzenden Schmuck, der dann nach Raffaels Plänen wiederum von seinen Schülern ausgeführt worden ist. Für das Ganze wurde eine heiter wirkende architektonische Dekoration gewählt, die die Pfeiler der Arkaden und die rückwärts gelegene Wand bis zu den dreizehn flachen Gewölben hinauf bedeckt und die im Stile jener farbigen, auf reliefierten Stuck gemalten Ornamente der antiken Gewölbe gehalten ist, welchen Raffael und einige seiner Schüler ihr besonderes Interesse zugewandt hatten (S. 214). Diese in den Loggien hauptsächlich von Giovanni da Udine ausgeführten „Grottesken“ treten hier nicht zum erstenmale auf. Schon

Pinturicchio hatte sie angewandt (I, S. 327). Aber sie sind nirgends zu einer so wunderbar reichen Wirkung gebracht worden wie hier. Seit der Zeit blieb diese Art von Schmuckmalerei in Übung. Aber so frei und glücklich, wie hier, hat sich die künstlerische Phantasie ihrer nicht wieder bedient. Raffaels Schüler schlossen sich später enger an die antiken Muster an, und weiterhin fügte sich die Dekorationsweise dem jeweilig geltenden Zeitgeschmacke. — Die dreizehn flachen Kuppelgewölbe erhielten je vier kleine Bilder, 48 aus dem Alten und vier aus dem Neuen Testamente. Die „Bibel Raffaels“ mit ihren wenigen Figuren, den auf das Einfachste beschränkten Ausdrucks-



Abb. 163. Findung Mosis. Loggien des Vatikans.

mitteln an Gebärden und Kostüm und den herrlichen Landschaftgründen ist in dieser abkürzenden Redaktion der alttestamentlichen Geschichten ein jedem Zeitalter verständliches Muster geworden, und so lange den Menschen der „klassische“ Stil noch etwas zu sagen hat, werden sie sich von dem ersten Menschenpaar, Noah, Jakob am Brunnen, Joseph unter seinen Brüdern oder der Findung Mosis (Abb. 163) immer wieder eigentümlich angezogen fühlen. Das Ganze dieser Dekoration (die inhaltlich mit den Bildern nicht zusammenhängt) bleibt noch im Zustande seiner Zerstörung, die schon 1527 bei der Plünderung Roms durch die Kaiserlichen ihren Anfang nahm, ein wunderbares Denkmal der letzten Sonnenhöhe Raffaels. Von ihm selbst ist nur eine einzige Zeichnung (zu der Losverteilung an die Stämme Israels,

Windsor) erhalten, auch diese nicht unbezweifelt, und nach der neuesten Meinung hätte Giovanni da Udine den Gesamtplan selbständig gemacht, die Bilder bis zur zehnten Arkade Penni, von da an Perino del Vaga nicht



Abb. 164. Die Galatea Raffaels in der Farnesina, nach einer alten Kopie in der Galerie von San Luca zu Rom.

bloß gemalt, sondern auch erfunden. Wir möchten die Kritiker beneiden um ihren Glauben, bleiben aber lieber bei dem unseren, daß sich die Schüler zu dem Meister hier nicht wesentlich anders verhalten haben werden als bei den Tapeten.

Zugleich mit diesen Arbeiten hatte Raffael eine ähnliche Aufgabe für Agostino Chigi übernommen. Die damals nach dem Garten zu offene untere Halle der später sogenannten Farnesina (S. 65) erhielt in diesen Jahren ihren Freskenschmuck, der Ende 1518 fertig war: Bilder aus dem Leben Amors und Psyches nach einem Märchen des Apulejus und griechischen Epigrammen, antiken Quellen also, die ihm durch gelehrte Freunde zugänglich gemacht werden konnten. Es war nicht das erstemal, daß er für Agostino Chigi arbeitete. Er hatte schon früher (1514) in der anderen (östlichen) Halle, deren Gewölbe Peruzzi und Sebastiano del Piombo dekoriert hatten (S. 67), ein größeres Wandbild ebenfalls aus der antiken Mythologie gemalt, das bis auf die Farbe leidlich erhalten ist. Wir sehen schönheitstrahlend Galatea über das Meer zu uns herfahren in einem kleinen von Delphinen gezogenen Muschelschiff (Abb. 164). Um sie herum treiben Tritonen und Nereiden ihr neckisches Spiel, und aus den Wolken schießen geflügelte Amoretten Pfeile hernieder. Den Hauptgegenstand, die Galatea und ihr Gespann, nahm Raffael aus Angelo Polizianos „Giostra" (I, S. 246). Die einzelnen Motive aber, in denen sich die verschiedenen Gestalten des Freskos vorführen, konnte er zum großen Teil an römischen Kunstdenkmälern beobachten. Im Eindruck kommt er hier einem antiken Werk sehr nahe, aber doch rauscht das Leben voller bei ihm in dem wunderbaren Linienflusse dieser Komposition, der keine Kritik etwas hat anhaben können.



Abb. 165. Vorhalle der Farnesina.

In der größeren, nördlichen Halle (Abb. 165) ist also, wie bemerkt, das Leben Amors und Psyches in einer Reihe von Bildern dargestellt.

Windsor) erhalten, auch diese nicht unbezweifelt, und nach der neuesten Meinung hätte Giovanni da Udine den Gesamtplan selbständig gemacht, die Bilder bis zur zehnten Arkade Penni, von da an Perino del Vaga nicht



Abb. 164. Die Galatea Raffaels in der Farnesina, nach einer alten Kopie in der Galerie von San Luca zu Rom.

bloß gemalt, sondern auch erfunden. Wir möchten die Kritiker beneiden um ihren Glauben, bleiben aber lieber bei dem unseren, daß sich die Schüler zu dem Meister hier nicht wesentlich anders verhalten haben werden als bei den Tapeten.

Zugleich mit diesen Arbeiten hatte Raffael eine ähnliche Aufgabe für Agostino Chigi übernommen. Die damals nach dem Garten zu offene untere Halle der später sogenannten Farnesina (S. 65) erhielt in diesen Jahren ihren Freskenschmuck, der Ende 1518 fertig war: Bilder aus dem Leben Amors und Psyches nach einem Märchen des Apulejus und griechischen Epigrammen, antiken Quellen also, die ihm durch gelehrte Freunde zugänglich gemacht werden konnten. Es war nicht das erstemal, daß er für Agostino Chigi arbeitete. Er hatte schon früher (1514) in der anderen (östlichen) Halle, deren Gewölbe Peruzzi und Sebastiano del Piombo dekoriert hatten (S. 67), ein größeres Wandbild ebenfalls aus der antiken Mythologie gemalt, das bis auf die Farbe leidlich erhalten ist. Wir sehen schönheitstrahlend Galatea über das Meer zu uns herfahren in einem kleinen von Delphinen gezogenen Muschelschiff (Abb. 164). Um sie herum treiben Tritonen und Nereiden ihr neckisches Spiel, und aus den Wolken schießen geflügelte Amoretten Pfeile hernieder. Den Hauptgegenstand, die Galatea und ihr Gespann, nahm Raffael aus Angelo Polizianos „Giostra" (I, S. 246). Die einzelnen Motive aber, in denen sich die verschiedenen Gestalten des Freskos vorführen, konnte er zum großen Teil an römischen Kunstdenkmälern beobachten. Im Eindruck kommt er hier einem antiken Werk sehr nahe, aber doch rauscht das Leben voller bei ihm in dem wunderbaren Linienflusse dieser Komposition, der keine Kritik etwas hat anhaben können.

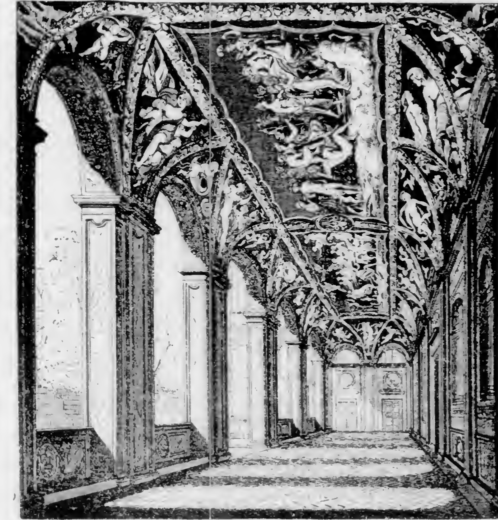


Abb. 165. Vorhalle der Farnesina.

In der größeren, nördlichen Halle (Abb. 165) ist also, wie bemerkt, das Leben Amors und Psyches in einer Reihe von Bildern dargestellt.

Raffael entwarf das Ganze nach einem zusammenhängenden Plane, bei dem er die alten Quellen benutzte, aber was ihm nicht zusagte, wegließ und ändernd und zusetzend in Bildern weiter dichtete. Die Komposition muß ihm selbst zugeschrieben werden, obwohl sich von echten Handzeichnungen nicht viel erhalten hat. Die Ausführung übernahmen Giulio Romano, Penni und Giovanni da Udine, dieser alles Dekorative und die Tierfiguren; das Ganze ist leider im 17. Jahrhundert von Carlo Maratta übermalt worden. Dennoch meint die neueste Kritik tiefer in die Ursprünge der Arbeit einzudringen, indem sie Penni die ganze Komposition und zum weitaus größten Teil auch die Ausführung zuerkennt, wofür wir ihr die Verantwortung überlassen. — In den Stichkappen über den Bogen sehen wir Amoretten im Wechsel der Haltung und der beigegebenen Attribute. Die Zwickel zwischen den Kappen geben, gewöhnlich in mehreren mit Raffaelschem Raumgefühl in die schmalen Flächen komponierten Figuren, die Geschichte Amors und Psyches (Abb. 166). An der flachen Decke endlich enthalten zwei größere teppichartig gedachte Bilder die Aufnahme Psyches in den Olymp und die Hochzeit. — Wir unterlassen es die bekannten Bilder zu beschreiben und geben nur einige Andeutungen für einen Standpunkt, von dem aus sie aufgefaßt werden können. Aus der antiken Mythologie ist der Kreis der Liebesgötter in der Renaissance und auch in der noch späteren Kunst am längsten lebendig geblieben. Man brauchte dazu am wenigsten Studium, man dachte nicht historisch und wollte nicht Symbole deuten, allenfalls fühlte man auch noch etwas von der Empfindung, die die antiken Künstler hatten ausdrücken wollen, wenn auch nicht jeder alle einzelnen Beziehungen und jedes Attribut verstand. Raffael schöpfte für seinen Vorwurf aus antiken Schriftquellen und hatte außerdem zahlreiche antike Skulpturen ähnlichen Inhalts gesehen. Er stand also mit seinen Voraussetzungen in der Welt des Altertums. Aber dennoch ging er ganz seinen eigenen Weg. Wer seine Bilder vergleichen will mit griechischen Reliefs aus späterer Zeit und von bewegterem Inhalt, der wird finden, daß bei Raffael die Formen gewöhnlich voller und milder, die Bewegungen fast immer weniger gebunden sind, der Ausdruck der Gesichter endlich immer seelenvoller ist. Der strengen Stilisierung, welcher moderne Künstler antiken Vorbildern gegenüber leicht erliegen, — auch Raffaels Schülern ist es so ergangen — hat er sich nicht gebeugt und statt ihrer seinen eigenen Stil gegeben, den wir öfter mit Worten berührt haben, der sich aber mit Worten nicht schildern läßt. Der Betrachtende hat sofort den Eindruck, daß in allen diesen Bildern nicht das

Leben der eigenen Zeit, sondern der antiken dargestellt ist, würde aber dennoch selbst bei oberflächlicher Kenntnis des Altertums keine dieser Darstellungen für antik nehmen können. Es ist oft gesagt worden, daß man



Abb. 166. Jupiter Amors Bitte gewährend. Rom, Farnesina.

sich Szenen aus dem antiken Leben, wenn sie lebendig wirken sollten, seit diesen Bildern Raffaels garnicht mehr in einer anderen Ausdrucksweise denken könnte, daß insonderheit das bloße Nachahmen des antiken Stils, das Archaisieren, darnach überwunden sei. Das mag für unsere Zeit richtig sein,

Raffael entwarf das Ganze nach einem zusammenhängenden Plane, bei dem er die alten Quellen benutzte, aber was ihm nicht zusagte, wegließ und ändernd und zusetzend in Bildern weiter dichtete. Die Komposition muß ihm selbst zugeschrieben werden, obwohl sich von echten Handzeichnungen nicht viel erhalten hat. Die Ausführung übernahmen Giulio Romano, Penni und Giovanni da Udine, dieser alles Dekorative und die Tierfiguren; das Ganze ist leider im 17. Jahrhundert von Carlo Maratta übermalt worden. Dennoch meint die neueste Kritik tiefer in die Ursprünge der Arbeit einzudringen, indem sie Penni die ganze Komposition und zum weitaus größten Teil auch die Ausführung zuerkennt, wofür wir ihr die Verantwortung überlassen. — In den Stichkappen über den Bogen sehen wir Amoretten im Wechsel der Haltung und der beigegebenen Attribute. Die Zwickel zwischen den Kappen geben, gewöhnlich in mehreren mit Raffaelschem Raumgefühl in die schmalen Flächen komponierten Figuren, die Geschichte Amors und Psyches (Abb. 166). An der flachen Decke endlich enthalten zwei größere teppichartig gedachte Bilder die Aufnahme Psyches in den Olymp und die Hochzeit. — Wir unterlassen es die bekannten Bilder zu beschreiben und geben nur einige Andeutungen für einen Standpunkt, von dem aus sie aufgefaßt werden können. Aus der antiken Mythologie ist der Kreis der Liebesgötter in der Renaissance und auch in der noch späteren Kunst am längsten lebendig geblieben. Man brauchte dazu am wenigsten Studium, man dachte nicht historisch und wollte nicht Symbole deuten, allenfalls fühlte man auch noch etwas von der Empfindung, die die antiken Künstler hatten ausdrücken wollen, wenn auch nicht jeder alle einzelnen Beziehungen und jedes Attribut verstand. Raffael schöpfte für seinen Vorwurf aus antiken Schriftquellen und hatte außerdem zahlreiche antike Skulpturen ähnlichen Inhalts gesehen. Er stand also mit seinen Voraussetzungen in der Welt des Altertums. Aber dennoch ging er ganz seinen eigenen Weg. Wer seine Bilder vergleichen will mit griechischen Reliefs aus späterer Zeit und von bewegterem Inhalt, der wird finden, daß bei Raffael die Formen gewöhnlich voller und milder, die Bewegungen fast immer weniger gebunden sind, der Ausdruck der Gesichter endlich immer seelenvoller ist. Der strengen Stilisierung, welcher moderne Künstler antiken Vorbildern gegenüber leicht erliegen, — auch Raffaels Schülern ist es so ergangen — hat er sich nicht gebeugt und statt ihrer seinen eigenen Stil gegeben, den wir öfter mit Worten berührt haben, der sich aber mit Worten nicht schildern läßt. Der Betrachtende hat sofort den Eindruck, daß in allen diesen Bildern nicht das

Leben der eigenen Zeit, sondern der antiken dargestellt ist, würde aber dennoch selbst bei oberflächlicher Kenntnis des Altertums keine dieser Darstellungen für antik nehmen können. Es ist oft gesagt worden, daß man

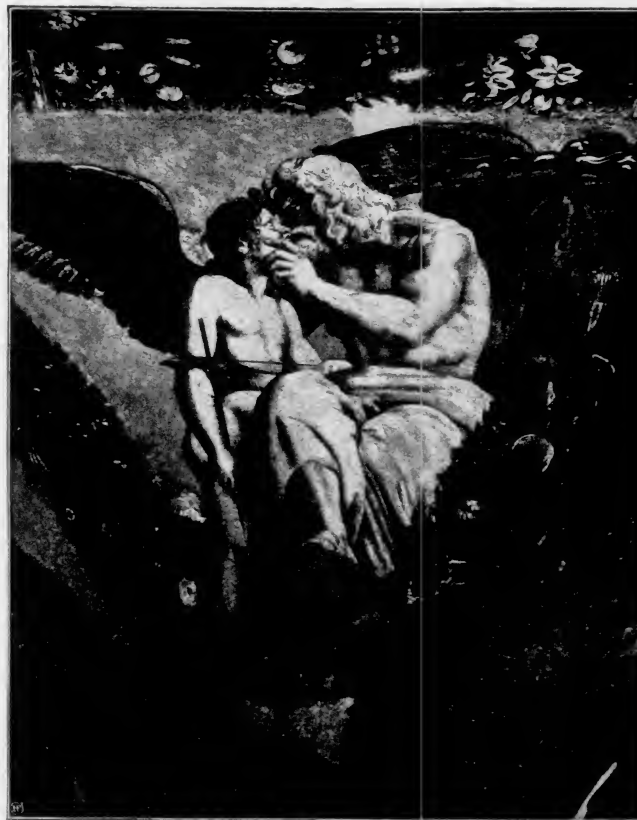


Abb. 166. Jupiter Amors Bitte gewährend. Rom, Farnesina.

sich Szenen aus dem antiken Leben, wenn sie lebendig wirken sollten, seit diesen Bildern Raffaels garnicht mehr in einer anderen Ausdrucksweise denken könnte, daß insonderheit das bloße Nachahmen des antiken Stils, das Archaisieren, darnach überwunden sei. Das mag für unsere Zeit richtig sein,

insofern als man dabei etwas Urteil und geläuterten Geschmack voraussetzt, die richtige Mischung also von historischem Denken und von Gefühl für das Allgemeingültige in den Kunstformen. Aber lange nach Raffael hat man erst das „reine“ Griechisch in den Parthenonskulpturen kennen gelernt, und Thorwaldsens Kunst, die sich dann völlig daran anschloß, ist von den Kennern ihrer Zeit als das Höchste bewundert worden. Heute sieht man sie freilich zum Glück wohl allgemein als eine interessante Spezialität für archäologische Feinschmecker an. Wird man aber immer so denken? — Man kann eben solche allgemeine Gesichtspunkte für die Kunstbetrachtung nur für eine bestimmte Zeit und für eine annähernd gleiche Bildung derer aufstellen, denen sie dienen sollen.

Agostino Chigi verdanken wir noch die Sibyllen Raffaels in S. Maria della Pace (seit 1514), die Vasari mit Recht als ein Werk von unübertrefflicher Schönheit preist, indem er hinzufügt, diese Schönheiten hätte er den Deckenbildern Michelangelos abgesehen (Abb. 167). Aber Raffael hat nur denselben Gegenstand: erwachsene Heilige mit Kindern verbunden, wie Michelangelo, und natürlich durch Michelangelo angeregt, genommen, die Aufgabe aber völlig anders behandelt und, was das wichtigste ist, im Ausdruck und im Stil sich keineswegs nach ihm gerichtet. Michelangelo mochte aus diesem Fresko sehen, daß es auch noch andere Sibyllen als die seinigen geben könne (J. Burckhardt). Er soll bei der Abschätzung jeden Kopf auf hundert Goldgulden angeschlagen haben. Die vier Sibyllen sind mit erwachsenen Engeln und kleineren Putten zusammen über einem Türbogen angeordnet als eine formell durch wohllautende Linien zusammenhängende und auch innerlich verbundene Gruppe von Figuren. Sie unterhalten sich miteinander oder nehmen doch aufeinander Rücksicht, und gehen frisch aus sich heraus, während bei Michelangelo Einsamkeit, Ernst und Trübsinn die Grundtöne sind. So zeigen auch die Körperformen der Sibyllen wohl die Größe Michelangelos, aber doch nur in dem allgemeinen Sinne wie einzelne Frauen der „Allegorie“ der ersten Stanze oder des „Burgbrandes“, keineswegs haben sie Michelangelos besonderen Formenausdruck, und ihre Mienen sind heiter und freundlich; die erwachsenen Engel erinnern im Stil an den Engel auf der etwas älteren Madonna mit dem Fisch (S. 199). Man hat von jeher die vollkommene Harmonie der Linien an dem Fresko bewundert; als geschichtliches Denkmal ist es nicht minder wertvoll, weil es uns zeigt, daß Raffael sich Michelangelo gegenüber ebenso selbständig behauptet wie gegenüber der Antike. Seltsamerweise sagt Vasari in dem



Abb. 167. Die Sibyllen Raffaels in S. Maria della Pace. Rom.

Leben des Timoteo Viti, dieser einstige Lehrer oder wenigstens Unterweiser Raffaels (S. 116) hätte die Sibyllen sowohl als auch vier über ihnen gemalte Propheten mit Engeln nicht nur gemalt, sondern sogar gezeichnet. Das ist unmöglich. Die Erfindung der Sibyllen kann nur Raffael gehören, und zu den Propheten gibt es wenigstens eine echte Zeichnung von ihm (Daniel, Uffizien, Nr. 497). Aber die Propheten sind nicht nur nachträglich übermalt, sondern wahrscheinlich auch schon ursprünglich nicht streng in seinem Sinne gemalt worden, ob aber von Timoteo, der in Urbino eigenen Besitz hatte und schwerlich noch 45 Jahre alt auswärts auf Arbeit zu gehen brauchte, ist doch fraglich.

Man versteht es, daß bei einer so ausgedehnten Tätigkeit Raffael an den Tafelbildern seiner späteren Jahre selbst nur noch einen kleinen Teil der Arbeit zu übernehmen pflegte. Am liebsten beschränkte er sich auf Skizzen des Ganzen und Entwürfe zu einzelnen Teilen und überließ seinen Schülern nicht nur die Ausführung in Farbe, sondern auch schon den Karton. So entstanden zahlreiche sogenannte Schulbilder. Etwas größer war sein persönlicher Anteil, wenn das Ansehen des Bestellers einem Auftrage Nachdruck gab. Wie weit er aber bei der Ausführung selbst eingegriffen habe, oder welcher seiner Schüler dafür am ehesten in Anspruch zu nehmen sei, das läßt sich der schlechten Erhaltung wegen auch bei solchen Bildern manchmal nicht mehr bestimmen, so bei dem sitzenden „jungen Johannes dem Täufer“ (Uffizien, wovon das Schülerbild im Louvre keine bloße Kopie ist)

insofern als man dabei etwas Urteil und geläuterten Geschmack voraussetzt, die richtige Mischung also von historischem Denken und von Gefühl für das Allgemeingültige in den Kunstformen. Aber lange nach Raffael hat man erst das „reine“ Griechisch in den Parthenonskulpturen kennen gelernt, und Thorwaldsens Kunst, die sich dann völlig daran anschloß, ist von den Kennern ihrer Zeit als das Höchste bewundert worden. Heute sieht man sie freilich zum Glück wohl allgemein als eine interessante Spezialität für archäologische Feinschmecker an. Wird man aber immer so denken? — Man kann eben solche allgemeine Gesichtspunkte für die Kunstbetrachtung nur für eine bestimmte Zeit und für eine annähernd gleiche Bildung derer aufstellen, denen sie dienen sollen.

Agostino Chigi verdanken wir noch die Sibyllen Raffaels in S. Maria della Pace (seit 1514), die Vasari mit Recht als ein Werk von unübertrefflicher Schönheit preist, indem er hinzufügt, diese Schönheiten hätte er den Deckenbildern Michelangelos abgesehen (Abb. 167). Aber Raffael hat nur denselben Gegenstand: erwachsene Heilige mit Kindern verbunden, wie Michelangelo, und natürlich durch Michelangelo angeregt, genommen, die Aufgabe aber völlig anders behandelt und, was das wichtigste ist, im Ausdruck und im Stil sich keineswegs nach ihm gerichtet. Michelangelo mochte aus diesem Fresko sehen, daß es auch noch andere Sibyllen als die seinigen geben könne (J. Burckhardt). Er soll bei der Abschätzung jeden Kopf auf hundert Goldgulden angeschlagen haben. Die vier Sibyllen sind mit erwachsenen Engeln und kleineren Putten zusammen über einem Türbogen angeordnet als eine formell durch wohllautende Linien zusammenhängende und auch innerlich verbundene Gruppe von Figuren. Sie unterhalten sich miteinander oder nehmen doch aufeinander Rücksicht, und gehen frisch aus sich heraus, während bei Michelangelo Einsamkeit, Ernst und Trübsinn die Grundtöne sind. So zeigen auch die Körperformen der Sibyllen wohl die Größe Michelangelos, aber doch nur in dem allgemeinen Sinne wie einzelne Frauen der „Allegorie“ der ersten Stanze oder des „Burgbrandes“, keineswegs haben sie Michelangelos besonderen Formenausdruck, und ihre Mienen sind heiter und freundlich; die erwachsenen Engel erinnern im Stil an den Engel auf der etwas älteren Madonna mit dem Fisch (S. 199). Man hat von jeher die vollkommene Harmonie der Linien an dem Fresko bewundert; als geschichtliches Denkmal ist es nicht minder wertvoll, weil es uns zeigt, daß Raffael sich Michelangelo gegenüber ebenso selbständig behauptet wie gegenüber der Antike. Seltsamerweise sagt Vasari in dem



Abb. 167. Die Sibyllen Raffaels in S. Maria della Pace. Rom.

Leben des Timoteo Viti, dieser einstige Lehrer oder wenigstens Unterweiser Raffaels (S. 116) hätte die Sibyllen sowohl als auch vier über ihnen gemalte Propheten mit Engeln nicht nur gemalt, sondern sogar gezeichnet. Das ist unmöglich. Die Erfindung der Sibyllen kann nur Raffael gehören, und zu den Propheten gibt es wenigstens eine echte Zeichnung von ihm (Daniel, Uffizien, Br. 497). Aber die Propheten sind nicht nur nachträglich übermalt, sondern wahrscheinlich auch schon ursprünglich nicht streng in seinem Sinne gemalt worden, ob aber von Timoteo, der in Urbino eigenen Besitz hatte und schwerlich noch 45 Jahre alt auswärts auf Arbeit zu gehen brauchte, ist doch fraglich.

Man versteht es, daß bei einer so ausgedehnten Tätigkeit Raffael an den Tafelbildern seiner späteren Jahre selbst nur noch einen kleinen Teil der Arbeit zu übernehmen pflegte. Am liebsten beschränkte er sich auf Skizzen des Ganzen und Entwürfe zu einzelnen Teilen und überließ seinen Schülern nicht nur die Ausführung in Farbe, sondern auch schon den Karton. So entstanden zahlreiche sogenannte Schulbilder. Etwas größer war sein persönlicher Anteil, wenn das Ansehen des Bestellers einem Auftrage Nachdruck gab. Wie weit er aber bei der Ausführung selbst eingegriffen habe, oder welcher seiner Schüler dafür am ehesten in Anspruch zu nehmen sei, das läßt sich der schlechten Erhaltung wegen auch bei solchen Bildern manchmal nicht mehr bestimmen, so bei dem sitzenden „jungen Johannes dem Täufer“ (Uffizien, wovon das Schülerbild im Louvre keine bloße Kopie ist)

oder dem „großen heiligen Michael“ (Louvre), den Leo X. seinem Neffen Lorenzo, dem Thronräuber von Urbino (S. 208) zu gefallen 1518 an Franz I. nach Paris schickte. Gleichzeitig ging als Geschenk für die Königin die „große heilige Familie“ (Louvre) mit. „Kalt in den Lichtern, schwarz in den Schatten, als wären sie aus Eisen oder hätten im Rauch gehangen“,



Abb. 168. Heilige Familie, la perla, von Raffael. Madrid.

so schildert die zwei Bilder spöttelnd Sebastiano del Piombo in einem Briefe an Michelangelo in Florenz. Die Komposition des zweiten ist frei, der Stil groß in den bekannten römischen Formen: der Christusknabe steigt von der Wiege aus der Mutter entgegen und wird angebetet von dem kleinen Johannes, den Elisabeth hält; zwei größere Engel bringen Kränze und Blumen, und von hinten her sieht Joseph, das Haupt auf die Hand gestützt.



Abb. 169. Die Sixtinische Madonna, von Raffael. Dresden.

Trotz der Wiege im Zimmer herrscht kein traulicher Ton; alles ist vornehm geworden, die Devotion ist wieder da, aber sie ist kühler als früher. Viel

oder dem „großen heiligen Michael“ (Louvre), den Leo X. seinem Neffen Lorenzo, dem Thronräuber von Urbino (S. 208) zu gefallen 1518 an Franz I. nach Paris schickte. Gleichzeitig ging als Geschenk für die Königin die „große heilige Familie“ (Louvre) mit. „Kalt in den Lichtern, schwarz in den Schatten, als wären sie aus Eisen oder hätten im Rauch gehangen“,



Abb. 168. Heilige Familie, la perla, von Raffael. Madrid.

so schildert die zwei Bilder spöttelnd Sebastiano del Piombo in einem Briefe an Michelangelo in Florenz. Die Komposition des zweiten ist frei, der Stil groß in den bekannten römischen Formen: der Christusknabe steigt von der Wiege aus der Mutter entgegen und wird angebetet von dem kleinen Johannes, den Elisabeth hält; zwei größere Engel bringen Kränze und Blumen, und von hinten her sieht Joseph, das Haupt auf die Hand gestützt.



Abb. 169. Die Sixtinische Madonna, von Raffael. Dresden.

Trotz der Wiege im Zimmer herrscht kein traulicher Ton; alles ist vornehm geworden, die Devotion ist wieder da, aber sie ist kühler als früher. Viel

intimer ist noch die etwa gleichzeitige heilige Familie in Madrid: la perla (von Philipp IV. so genannt; Abb. 168). Sie hat dieselben Figuren wie das Bild im Louvre, ohne die Engel, und dazu eine ausgesuchte Landschaft mit antiken Ruinen, die einen freundlichen Eindruck macht. Die entsetzlich rohe Malerei des gut gezeichneten Bildes wird wohl der vielberufene Helfer Giulio Romano ebenso zu verantworten haben wie die zwei nach Frankreich geschickten Bilder. Es versteht sich übrigens, daß, wenn man von Raffaels Madonnen dieses Zeitraumes nur die „Perle“ oder die „große heilige Familie“ besäße, man ihre Schönheit noch bewundern würde, wie man jetzt veranlaßt wird, das, was ihnen an Vollendung fehlt, hervorzuheben. Wie sollte man auch, ohne Mängel, wo sie vorhanden sind, zu beachten, das Höhere und Vollkommene empfinden können!

Raffael hat uns noch einmal auf einem Tafelbilde seiner späten Zeit diesen Eindruck des Vollkommenen gegeben und trotz dem sehr großen Format in einer technischen Ausführung, die wir wenigstens dem eigenhändigen Malwerk gleichsetzen müssen, in der Sixtinischen Madonna (Dresden; Abb. 169). Sie ist gemalt als Altarbild für das Benediktinerkloster S. Sisto in Piacenza, weswegen der Titelheilige, Sixtus II., ein Märtyrerpapst, darauf angebracht ist, und gehört in die Zeit nach den Tapeten, deren einfach großen Stil sie hat. Die Madonna hat die Gesichtszüge der Magdalena auf dem Bilde der Cäcilia und der „Dame im Schleier“ (S. 212). Raffael erreichte den, wie uns scheint, reinsten und vollkommensten Ausdruck des Überirdischen auf einem Kirchenbilde ohne ein Symbol, ohne jeden ritualen Zusatz, — selbst auf das Segnen des Kindes verzichtet er und läßt es noch dazu spielend die Hand auf das einwärts gezogene Beinchen legen — die ungemein einfache und ruhige Behandlung der Formen sowohl wie der Gesichtszüge erfüllt hier die verlangte Aufgabe vollständig für sich. Das Einzelne des Ursächlichen kann man aufzufinden meinen, wie die weitgestellten großen Augen der Madonna und des Kindes, oder den Kontrast der harmlos und kindlich mit verträumtem Blick über die Balustrade gelehnten Engel, oder die Bedeutung des zurückgezogenen Vorhanges für das Überzeugende des Visionären. In welchem Maße aber die Wirkung in diesen einzelnen Teilen der Erfindung liegen möge, das wird keiner ergründen, und so bleibt die Erfindung Geheimnis, und es bleibt bei der ganzen Abrechnung ein metaphysischer Rest zurück, den wir dem Genius gutschreiben dürfen. In bezug auf das Malerische wäre hier des Lobes kein Ende. Der Vortrag ist kräftig, wo es paßt, in den Gewändern und in den Bewegungen der Gliedmaßen z. B. des



Abb. 170. Die Transfiguration, von Raffael. Vatikan.

intimer ist noch die etwa gleichzeitige heilige Familie in Madrid: la perla (von Philipp IV. so genannt; Abb. 168). Sie hat dieselben Figuren wie das Bild im Louvre, ohne die Engel, und dazu eine ausgesuchte Landschaft mit antiken Ruinen, die einen freundlichen Eindruck macht. Die entsetzlich rohe Malerei des gut gezeichneten Bildes wird wohl der vielberufene Helfer Giulio Romano ebenso zu verantworten haben wie die zwei nach Frankreich geschickten Bilder. Es versteht sich übrigens, daß, wenn man von Raffaels Madonnen dieses Zeitraumes nur die „Perle" oder die „große heilige Familie" besäße, man ihre Schönheit noch bewundern würde, wie man jetzt veranlaßt wird, das, was ihnen an Vollendung fehlt, hervorzuheben. Wie sollte man auch, ohne Mängel, wo sie vorhanden sind, zu beachten, das Höhere und Vollkommene empfinden können!

Raffael hat uns noch einmal auf einem Tafelbilde seiner späten Zeit diesen Eindruck des Vollkommenen gegeben und trotz dem sehr großen Format in einer technischen Ausführung, die wir wenigstens dem eigenhändigen Malwerk gleichsetzen müssen, in der Sixtinischen Madonna (Dresden; Abb. 169). Sie ist gemalt als Altarbild für das Benediktinerkloster S. Sisto in Piacenza, weswegen der Titelheilige, Sixtus II., ein Märtyrerpapst, darauf angebracht ist, und gehört in die Zeit nach den Tapeten, deren einfach großen Stil sie hat. Die Madonna hat die Gesichtszüge der Magdalena auf dem Bilde der Cäcilia und der „Dame im Schleier" (S. 212). Raffael erreichte den, wie uns scheint, reinsten und vollkommensten Ausdruck des Überirdischen auf einem Kirchenbilde ohne ein Symbol, ohne jeden ritualen Zusatz, — selbst auf das Segnen des Kindes verzichtet er und läßt es noch dazu spielend die Hand auf das einwärts gezogene Beinchen legen — die ungemein einfache und ruhige Behandlung der Formen sowohl wie der Gesichtszüge erfüllt hier die verlangte Aufgabe vollständig für sich. Das Einzelne des Ursächlichen kann man aufzufinden meinen, wie die weitgestellten großen Augen der Madonna und des Kindes, oder den Kontrast der harmlos und kindlich mit verträumtem Blick über die Balustrade gelehnten Engel, oder die Bedeutung des zurückgezogenen Vorhanges für das Überzeugende des Visionären. In welchem Maße aber die Wirkung in diesen einzelnen Teilen der Erfindung liegen möge, das wird keiner ergründen, und so bleibt die Erfindung Geheimnis, und es bleibt bei der ganzen Abrechnung ein metaphysischer Rest zurück, den wir dem Genius gutschreiben dürfen. In bezug auf das Malerische wäre hier des Lobes kein Ende. Der Vortrag ist kräftig, wo es paßt, in den Gewändern und in den Bewegungen der Gliedmaßen z. B. des



Abb. 170. Die Transfiguration, von Raffael. Vatikan.

Papstes, dann aber wieder leicht und dünn und zart, wie es wirksam war, um das Durchgeistigte der Form technisch auszudrücken. Das Höchste hierin und ein wahres Wunder von Kunst ist die duftige Glorie der über die Wolken hingehauchten Engelköpfe. Das Gesicht der Barbara ist nicht gut erhalten. Als Kuriosität mag der Einfall eines Überklugen erwähnt werden, dieses Bild sei garnicht von Raffael. Wir bitten dann wenigstens um die Adresse!

Raffael starb am 6. April 1520, an einem Karfreitag, am Vorabend seines Geburtstages (Ostersamstag, am 29. März 1483) an einem hitzigen Fieber, als er im Begriff war, sich ein neues Haus zu bauen. Sein Leben schließt ab mit einem ebenso großartigen Kirchenbilde, wie es die einige Jahre ältere Sixtinische Madonna ist. Die Transfiguration (Galerie des Vatikans; Abb. 170) war bei seinem Tode im wesentlichen fertig. Den unteren Teil hat wieder hauptsächlich Giulio Romano ausgeführt, und auch der obere ist wesentlich Schülerarbeit; die gezeichnete Form an vielen Stellen unangenehm, die Farbe durchweg gefühllos. Die Transfiguration ist ganz verschieden von der Sixtina und hat eine lange Vorgeschichte. Raffael hat vielleicht anfangs eine „Auferstehung Christi“ geben wollen. Er sollte sich jetzt mit seinem nunmehrigen Gegner Sebastiano messen. Bei jedem der beiden Künstler hatte der Kardinal Giulio Medici eine Altartafel bestellt für die Hauptkirche seines Bischofssitzes Narbonne. Die Verteilung der Aufträge war natürlich. Denn nächst dem ohnehin vielbeschäftigten Raffael war Sebastiano unbestritten der erste Maler in Rom. Er stand noch auf seiner vollen Höhe, von der er bald auf traurige Weise hinabsteigen sollte. Er malte gute Kirchenbilder, auf denen er die große Formgebung Michelangelos mit seinem eigenen tüchtigen venezianischen Kolorit manchmal glücklich zu vereinigen wußte. Bisweilen kündigten sich allerdings auch schon die Übertreibungen in der Zeichnung an als Vorboten seiner späteren entsetzlich rohen Figuren. Aber welcher hohen Schönheit er fähig war, zeigt eine ganz als Plastik gegebene Madonnenstudie, in der Michelangelos Kraft und Tizians malerische Weichheit zusammengeflossen scheinen (Paris, Gatteaux; Abb. 171).

Die Bilder für Narbonne waren 1517 bestellt worden. Sebastiano ist an seiner Auferweckung des Lazarus (London) mindestens seit Anfang 1518 beschäftigt gewesen. Er ist besorgt, daß Raffael das Bild während der Arbeit sehen und etwas davon absehen möchte; er berichtet an Michel-



Abb. 171. Handzeichnung von Sebastiano del Piombo. Paris, Sammlung Gatteaux. Br. 210.

angelo, der bei einem Besuche in Rom die Anfänge in Augenschein genommen hat, brieflich nach Florenz über den Fortgang, mit dem er äußerst zufrieden ist. Schließlich Ende 1519 ist das Bild fertig. Es wird ausgestellt und gefällt über die Maßen. Sebastiano und seine Freunde sind der Meinung, daß er nun Raffael überwunden habe. Raffaels Fresken im Burgbrand-Zimmer waren seit längerer Zeit vollendet, die Decke der Farnesina war gerade der Besichtigung freigegeben, eben kommen auch die gewirkten Tapeten aus Brüssel an. Das alles kann sich mit Sebastianos Lazarus nicht messen! Man faßte eben damals allgemein in Rom das gleichzeitige

Papstes, dann aber wieder leicht und dünn und zart, wie es wirksam war, um das Durchgeistigte der Form technisch auszudrücken. Das Höchste hierin und ein wahres Wunder von Kunst ist die duftige Glorie der über die Wolken hingehauchten Engelköpfe. Das Gesicht der Barbara ist nicht gut erhalten. Als Kuriosität mag der Einfall eines Überklugen erwähnt werden, dieses Bild sei garnicht von Raffael. Wir bitten dann wenigstens um die Adresse!

Raffael starb am 6. April 1520, an einem Karfreitag, am Vorabend seines Geburtstages (Ostersamstag, am 29. März 1483) an einem hitzigen Fieber, als er im Begriff war, sich ein neues Haus zu bauen. Sein Leben schließt ab mit einem ebenso großartigen Kirchenbilde, wie es die einige Jahre ältere Sixtinische Madonna ist. Die Transfiguration (Galerie des Vatikans; Abb. 170) war bei seinem Tode im wesentlichen fertig. Den unteren Teil hat wieder hauptsächlich Giulio Romano ausgeführt, und auch der obere ist wesentlich Schülerarbeit; die gezeichnete Form an vielen Stellen unangenehm, die Farbe durchweg gefühllos. Die Transfiguration ist ganz verschieden von der Sixtina und hat eine lange Vorgeschichte. Raffael hat vielleicht anfangs eine „Auferstehung Christi“ geben wollen. Er sollte sich jetzt mit seinem nunmehrigen Gegner Sebastiano messen. Bei jedem der beiden Künstler hatte der Kardinal Giulio Medici eine Altartafel bestellt für die Hauptkirche seines Bischofssitzes Narbonne. Die Verteilung der Aufträge war natürlich. Denn nächst dem ohnehin vielbeschäftigten Raffael war Sebastiano unbestritten der erste Maler in Rom. Er stand noch auf seiner vollen Höhe, von der er bald auf traurige Weise hinabsteigen sollte. Er malte gute Kirchenbilder, auf denen er die große Formgebung Michelangelos mit seinem eigenen tüchtigen venezianischen Kolorit manchmal glücklich zu vereinigen wußte. Bisweilen kündigten sich allerdings auch schon die Übertreibungen in der Zeichnung an als Vorboten seiner späteren entsetzlich rohen Figuren. Aber welcher hohen Schönheit er fähig war, zeigt eine ganz als Plastik gegebene Madonnenstudie, in der Michelangelos Kraft und Tizians malerische Weichheit zusammengeflossen scheinen (Paris, Gatteaux; Abb. 171).

Die Bilder für Narbonne waren 1517 bestellt worden. Sebastiano ist an seiner Auferweckung des Lazarus (London) mindestens seit Anfang 1518 beschäftigt gewesen. Er ist besorgt, daß Raffael das Bild während der Arbeit sehen und etwas davon absehen möchte; er berichtet an Michel-



Abb. 171. Handzeichnung von Sebastiano del Piombo. Paris, Sammlung Gatteaux. Br. 210.

angelo, der bei einem Besuche in Rom die Anfänge in Augenschein genommen hat, brieflich nach Florenz über den Fortgang, mit dem er äußerst zufrieden ist. Schließlich Ende 1519 ist das Bild fertig. Es wird ausgestellt und gefällt über die Maßen. Sebastiano und seine Freunde sind der Meinung, daß er nun Raffael überwunden habe. Raffaels Fresken im Burgbrand-Zimmer waren seit längerer Zeit vollendet, die Decke der Farnesina war gerade der Besichtigung freigegeben, eben kommen auch die gewirkten Tapeten aus Brüssel an. Das alles kann sich mit Sebastianos Lazarus nicht messen! Man faßte eben damals allgemein in Rom das gleichzeitige

Arbeiten der beiden Künstler für den Kardinal — Raffael hatte übrigens die Transfiguration im Sommer 1518 noch nicht angefangen — als einen Kampf zweier Richtungen auf. Selbst Michelangelo wurde mit hineingezogen. Manche behaupteten, er hätte Sebastiano geholfen, und Vasari



Abb. 172. Die Auferweckung des Lazarus, von Sebastiano del Piombo. London.

berichtet es ebenfalls; einige sagten sogar, Sebastianos Verdienst bestehe nur in der Farbe, alles andere sei von Michelangelo. Man sieht wenigstens aus solchen Übertreibungen, wie hoch die Wogen der Aufregung gingen.

Sebastianos Auferweckung des Lazarus mit über zwanzig Figuren in Lebensgröße ist allerdings eine wirklich große Leistung (Abb. 172). Christus

steht links in bedeutender Haltung dem rechts auf seinem Steinsarg sitzenden Lazarus gegenüber, einer hünenhaften, durchaus an Michelangelo erinnernden Gestalt. Man darf sie monumental nennen, aber ein Auferweckter ist in dieser berechneten Aktfigur erst nach einigem Nachdenken zu erkennen. Auch die Einfassungsgruppe für den Christus — Petrus und Magdalena — ist michelangelesk. Die übrigen Figuren sind in dem gleichen großen Stil gezeichnet; ihre Anordnung tritt deutlich hervor durch starke Licht- und Schattenmassen, die mit malerischem Sinn verteilt sind, und nach hinten sieht man an antiken Ruinen vorbei in eine sehr schöne römische Landschaft. Der allgemeine Eindruck ist der eines hohen Pathos, das auch in den übrigen bessern derartigen Bildern Sebastianos herrscht und das gelegentlich, wenn er sich auf wenige Personen beschränkt („Begegnung Marias und Elisabeths“ 1521, Louvre; „Christi Leichnam im Schoße der Maria“ 1525, Altarbild in S. Francesco, Viterbo), sehr ergreifen kann. Ebenso leicht tritt dann aber dafür die hohle Phrase ein, wenn athletenartige Menschen mit rohen Gesichtern garnichts geistiges mehr ausdrücken und, damit doch irgend etwas zu geschehen scheine, in eine grelle Kontrastbeleuchtung gesetzt werden. Schon das „Martyrium der Agatha“ (Pal. Pitti) von 1520 ist ein durch die Behandlung des Figürlichen abschreckendes Bild, aber diesmal noch dazu in fahler, kalter Farbe. Auch das Lazarusbild hat trotz seines hohen künstlerischen Wertes nicht das Warme und Seelenvolle, was wir bei einer solchen Darstellung gewohnt sind, nicht die auf das Gemüt wirkende harmonische Stimmung, die Sebastiano in seinen jungen Jahren in das köstliche Chry-

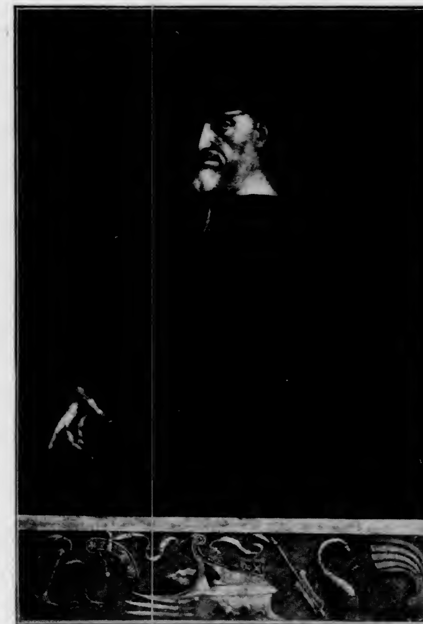


Abb. 173. Andrea Doria, von Sebastiano del Piombo. Rom, Pal. Doria.

Arbeiten der beiden Künstler für den Kardinal — Raffael hatte übrigens die Transfiguration im Sommer 1518 noch nicht angefangen — als einen Kampf zweier Richtungen auf. Selbst Michelangelo wurde mit hineingezogen. Manche behaupteten, er hätte Sebastiano geholfen, und Vasari

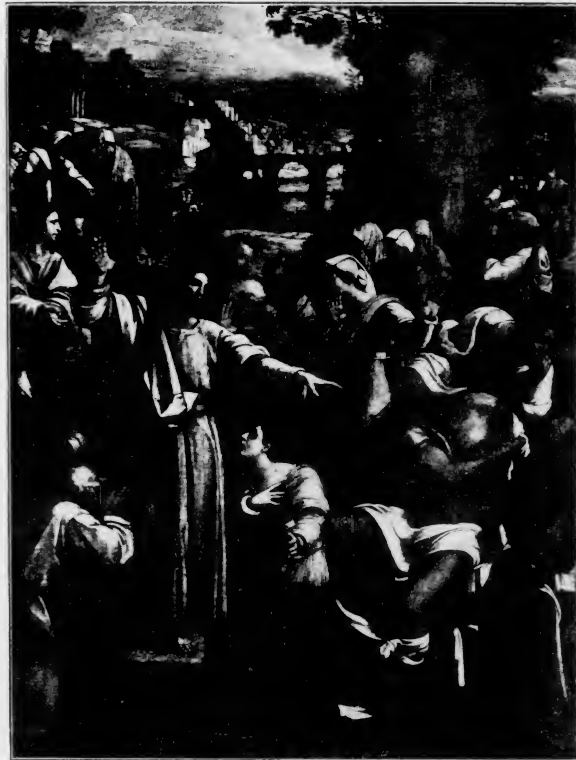


Abb. 172. Die Auferweckung des Lazarus, von Sebastiano del Piombo. London.

berichtet es ebenfalls; einige sagten sogar, Sebastianos Verdienst bestehe nur in der Farbe, alles andere sei von Michelangelo. Man sieht wenigstens aus solchen Übertreibungen, wie hoch die Wogen der Aufregung gingen.

Sebastianos Auferweckung des Lazarus mit über zwanzig Figuren in Lebensgröße ist allerdings eine wirklich große Leistung (Abb. 172). Christus

steht links in bedeutender Haltung dem rechts auf seinem Steinsarg sitzenden Lazarus gegenüber, einer hünenhaften, durchaus an Michelangelo erinnernden Gestalt. Man darf sie monumental nennen, aber ein Auferweckter ist in dieser berechneten Aktfigur erst nach einigem Nachdenken zu erkennen. Auch die Einfassungsgruppe für den Christus — Petrus und Magdalena — ist michelangelesk. Die übrigen Figuren sind in dem gleichen großen Stil gezeichnet; ihre Anordnung tritt deutlich hervor durch starke Licht- und Schattenmassen, die mit malerischem Sinn verteilt sind, und nach hinten sieht man an antiken Ruinen vorbei in eine sehr schöne römische Landschaft. Der allgemeine Eindruck ist der eines hohen Pathos, das auch in den übrigen bessern derartigen Bildern Sebastianos herrscht und das gelegentlich, wenn er sich auf wenige Personen beschränkt („Begegnung Marias und Elisabeths“ 1521, Louvre; „Christi Leichnam im Schoße der Maria“ 1525, Altarbild in S. Francesco, Viterbo), sehr ergreifen kann. Ebenso leicht tritt dann aber dafür die hohle Phrase ein, wenn athletenartige Menschen mit rohen Gesichtern garnichts geistiges mehr ausdrücken und, damit doch irgend etwas zu geschehen scheine, in eine grelle Kontrastbeleuchtung gesetzt werden. Schon das „Martyrium der Agatha“ (Pal. Pitti) von 1520 ist ein durch die Behandlung des Figürlichen abschreckendes Bild, aber diesmal noch dazu in fahler, kalter Farbe. Auch das Lazarusbild hat trotz seines hohen künstlerischen Wertes nicht das Warme und Seelenvolle, was wir bei einer solchen Darstellung gewohnt sind, nicht die auf das Gemüt wirkende harmonische Stimmung, die Sebastiano in seinen jungen Jahren in das köstliche Chry-

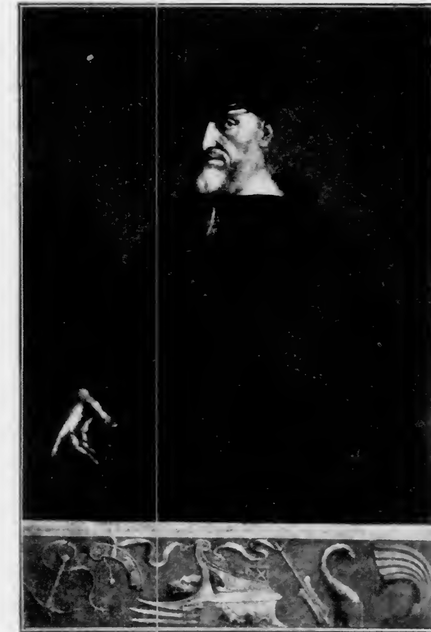


Abb. 173. Andrea Doria, von Sebastiano del Piombo. Rom, Pal. Doria.

sostomusbild zu legen wußte (S. 189). Und die malerische Begabung, die daraus in so hohem Maße spricht — funkelndes Grau, in Orange schimmerndes Rot, bronzefarbenes Fleisch —, zeigen noch viel mehr die Porträts, mit denen er uns noch längere Zeit hindurch erfreut. So vor allen ein Prachtstück von gesuchter Einfachheit: Admiral Doria (Palazzo Doria, Rom; Abb. 173) im weiten Mantel, der keine Körperform sehen läßt; nur die rechte Hand ist zu einer befehlenden Bewegung herausgestreckt. Dabei einfarbiger Hintergrund. Alle Aufmerksamkeit fällt auf den alternden, klugen, unheimlichen Kopf.

Raffael setzte dem Lazarusbilde Sebastianos die Transfiguration entgegen. Daß ihm der Gegenstand seines Bildes ausdrücklich aufgegeben worden wäre, möchte man von vornherein nicht annehmen. Neuerdings aber hat man darauf hingewiesen, daß das kirchliche Fest der „Verklärung“ zur Erinnerung an einen Sieg über die Türken bei Belgrad 1456 eingesetzt und mit einer Gedächtnisfeier für zwei Märtyrerdiakone, Felicissimus und Agapitus, verbunden worden sei. Diese sind demnach in den beiden seitwärts knieenden Priestern dargestellt (sonst Stephanus und Laurentius genannt). Und für Giulio, der selbst Kardinaldiakon war, und für seine Bischofsstadt, deren Küsten gerade damals von Seeräubern arg bedrängt wurden, hätte die „Verklärung“ als Gegenstand des Bildes eine besondere Bedeutung gehabt. Es mag ja sein, daß Raffael damit einem Wunsche seines Auftraggebers entgegenkam. So ernst und zeitgemäß aber auch der dogmatische Inhalt des Bildes sein mochte (es wurde z. B. damals eine darauf bezügliche Gemeinschaft gestiftet, das Oratorio del divino amore), für Raffael war es eine Aufgabe nicht des Dogmatikers, sondern des Künstlers, und es wäre nicht menschlich, sondern überirdisch gewesen, wenn er nicht während der Arbeit manchmal auch ein wenig an seinen Widersacher Sebastiano gedacht hätte.

Bekanntlich ist nun die „Verklärung“ nur oben auf dem Bilde dargestellt, unten aber die Hinführung des besessenen Knaben zu den neun Jüngern. Beide Ereignisse gehören nicht bloß dogmatisch zusammen, insofern als die Verklärung nach kirchlicher Auffassung die Wiederherstellung des Verhältnisses des sündigen Menschen zu Gott bedeutet, — sondern auch historisch, denn das Matthäusevangelium erzählt sie als gleichzeitig geschehen. Trotzdem war es nicht notwendig, beide Szenen auf dem Bilde zu geben; es konnte auch die Verklärung allein dargestellt werden, und das ist oft geschehen. Wer aber mit ihr die Geschichte des Besessenen auf einem Bilde verbunden

darstellen wollte, konnte nur diese unten und jene oben darstellen, wie es Raffael getan hat. Warum werden diese scheinbar selbstverständlichen Dinge gesagt? Weil trotzdem und trotz der Versicherung sehr verschiedenartiger Kenner, — Goethe, Jakob Burckhardt, Springer — daß auf diesem Bilde alles in bester Ordnung sei, immer wieder nachdenkende Beobachter die Empfindung des Gegenteils gehabt haben. Außer Betracht bleibt das allgemein Zugestandene: die lebendige Auffassung und die Energie der Zeichnung auf der unteren Hälfte, — das ist unübertrefflich, und das hier durch die koloristische Ausführung gestörte Helldunkel hat nicht Raffael verschuldet. Ebenso unbestreitbar ist das vollendet Malerische auf der oberen Hälfte, der Ausdruck des wirklichen Schwebens, gleich gelungen bei aller Verschiedenheit, wie auf Tizians fast gleichzeitiger Himmelfahrt Mariä. Angezogen von der Flugbewegung Christi folgen Moses und Elias, ihm zugekehrt und von ihm abhängig; er ist das Zentrum des Lichts, sie kommen nur an die Ränder der Helle (Wölfflin). Diese Gruppe allein für sich ist eine wunderbare Schöpfung! Aber für die unbefangene Empfindung bleibt befremdlich die Doppelhandlung, ausgedrückt durch die Verschiedenheit des Maßstabes, des Augenpunktes und der Beleuchtung auf den beiden Hälften, und das Bedenken will sich nicht beschwichtigen lassen durch die Versicherung jener und vieler anderer Kenner, daß keine Doppelhandlung vorhanden sei. Man kann sich auch nicht auf die Disputa berufen, denn da fehlt auf dem oberen Teile die „Handlung“, so daß der untere Teil von selbst zur Hauptsache wird. Hier aber auf der Transfiguration fehlt, wie man nun folgernd sagt, die „Einheit“, und an diesem Fehlen nimmt gerade die Empfindung mit ihrem nunmehr sich teilenden Interesse Anstoß. So wird man denn auf dem Wege der historischen, vergleichenden Betrachtung zu der Frage geführt, ob nicht doch Raffael durch eine andere Behandlung einen der beiden Teile dem anderen hätte mehr unterordnen können. Das Visionäre der oberen Hälfte konnte zur Hauptsache gemacht werden, wie es z. B. bei der „Verkündigung an die Hirten“ durch Rembrandt auf einer großen Radierung (B 44) geschehen ist. Ohne Frage ist hier die Wirkung des Übersinnlichen auf unsere Sinne, wenigstens für die Empfindung unseres Zeitalters, stärker gegeben. Eine Abbildung nur der oberen Hälfte der Transfiguration wird jeden überraschen: der Eindruck dieses Teils wird durch die Absonderung mächtig verstärkt! Es läßt sich aber auch der umgekehrte Fall denken, daß nämlich bei Raffael der obere Teil gegenüber dem unteren zurückgetreten wäre, ohne daß damit schon das Visionäre ganz verloren gegangen und nur das Puppenhaft-

Gleichgültige geblieben wäre, wie bei vielen älteren Florentinern, z. B. in den kleinen oberen Nebenszenen auf Sandro Botticellis Fresken in der Sixtina. Aber um diese Gedanken zu Ende zu denken, soweit es überhaupt möglich ist, wäre ein kleines Buch zu schreiben. Wir schließen darum mit der Bemerkung, daß die Betrachtung, zu der auch wir geführt worden sind, bei aller Anerkennung der beiden Teile des Bildes wohl niemals aufhören wird, in bezug auf die Art ihrer Verbindung durch den großen Künstler sich ihren eigenen Weg zu suchen. — Als Raffael gestorben war, sah man in dem Saal, wo er gearbeitet hatte, die unvollendete Tafel zu Häupten seines Totenbetts.

Wie war es inzwischen Michelangelo ergangen, während Raffael den letzten Teil seines kurzgemessenen Lebens im Siegeslaufe durcheilt hatte?

Michelangelo, der 1515 nach Florenz hatte übersiedeln müssen (S. 218), nahm erst 1534 wieder dauernd seinen Aufenthalt in Rom, lange nach Raffaels, lange auch nach Leos X. (1521) Tode. Schon ein anderer Medizeer, der Kardinal Giulio, und zugleich der letzte, hatte als Clemens VII. auf dem Thron gesessen, und er war gerade damals gestorben. Erst unter dem neuen Pontifikat (Pauls III. 1534—49) kam Michelangelo zurück. Innerhalb jenes auch für die politische Geschichte Italiens wichtigen Abschnitts hat er seine beiden großen Skulpturwerke im wesentlichen geschaffen — vollendet worden sind sie bekanntlich nicht — das Denkmal für Julius II. und das für die Medizeerherzoge. Das erste pflegte er die Tragödie seines Lebens zu nennen. Das zweite konnte mit demselben Rechte so heißen. Einige andere zum teil ebenfalls nicht fertig gewordene Arbeiten gingen daneben her. Als Michelangelo dann endlich nach Rom zurückkehrte, war er ein alter Mann.

Es ist bisweilen höchst merkwürdig zu sehen, wie die Politik das Schicksal der Kunstwerke bestimmt. Daß die großen Maler der Renaissance Bilder malen mußten, mit deren Hilfe ihre fürstlichen Auftraggeber Vorteile für ihr Haus und ihr Land erreichen wollten, haben wir oft gefunden; Privatleute machen es in der kleinen Welt ihrer Interessen ja auch nicht anders. Aber in der Geschichte dieser beiden Denkmäler Michelangelos, die man schon an sich Kunstwerke von politischer Absicht und Bedeutung nennen kann, sehen wir geradezu die Politik der italienischen Staaten als Ursache ihre Wirkung ausüben.

Das Denkmal für Julius II. hatte Michelangelo noch in den letzten Regierungsjahren dieses Papstes entworfen, nicht mehr als Freibau, wie

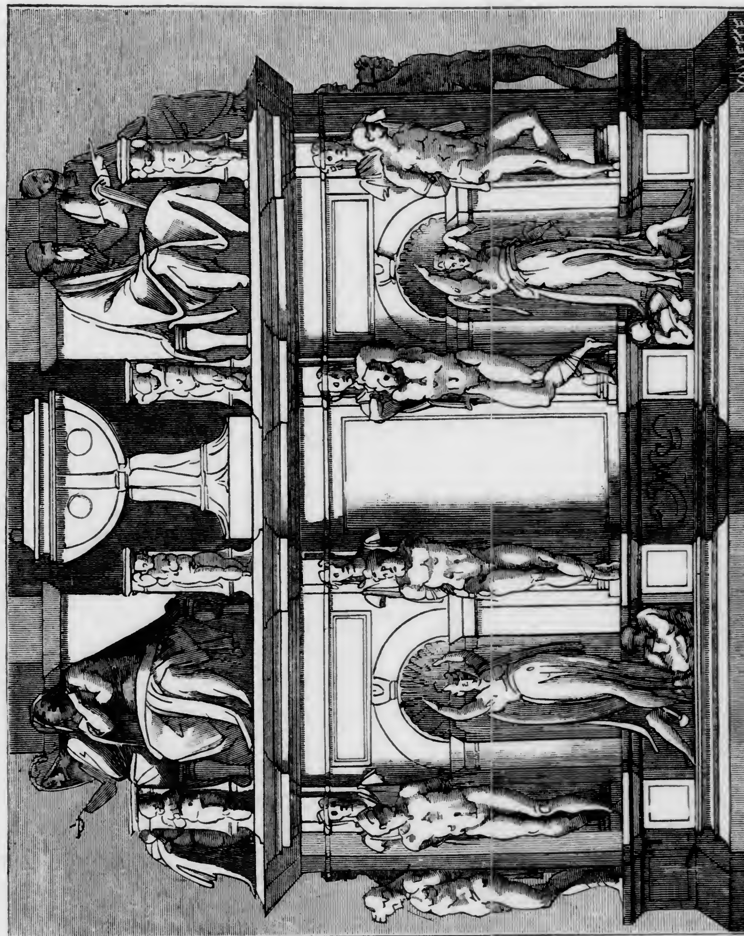


Abb. 174. Skizze zu dem unteren Teile des Juliusdenkmals. Florenz, Uffizien.

ursprünglich beabsichtigt gewesen war, sondern als einen auf drei Seiten freien Frontbau, zweistöckig und in den architektonischen Formen, die das einrahmende Gerüst der gerade vollendeten Sixtinischen Deckenfresken zeigt.

An dem unteren Stockwerk sollten Sklaven stehen als Repräsentanten der von dem Papst unterworfenen Provinzen und Viktorien mit Feinden zu ihren Füßen, oben aber sollte man selbständiger wirkende Statuen sehen, so die des auf einem Sarkophag knieenden Papstes und den Moses. Diesen Plan veranschaulichen uns eine flüchtige Originalzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, sowie eine alte Teilkopie nach derselben in den Uffizien (Abb. 174). Der Vertrag wurde mit den Erben des Papstes 1513 — schon unter Leo X. abgeschlossen, da sich aber der Entwurf immer noch als zu umständlich erwies, so verkleinerte man in einem neuen Vertrage 1516 den Grundriß der Fassade, die nun flacher an die Wand gestellt werden sollte, und man beschränkte sich auf sechzehn Freiskulpturen, zwölf unten und vier auf der Plattform. Aber die Arbeit blieb liegen. Der Papst führte gerade damals den entscheidenden Streich gegen den Herzog Francesco Maria von Urbino (S. 208), den nunmehrigen Erben des Papstes Julius II., und Michelangelo verwendete alle seine Gedanken auf eine andere Aufgabe. S. Lorenzo in Florenz, die Pfarrkirche der Medici und zugleich ihr Familienmausoleum, hatte noch keine Fassade. Diese sollte nun so großartig und prächtig, geschmückt mit Statuen und Reliefs, errichtet werden, daß hinter solchem Werke das Juliusdenkmal, wenn es ausgeführt wurde, zurückbleiben mußte. Leo X. besuchte Ende 1515 auf der Durchreise nach Bologna seine Vaterstadt, wo dann der Kardinal Giulio den Fassadenbau in die Wege leitete, und im Dezember 1516 begab sich Michelangelo nach Rom zu einer Unterredung mit dem Papste, um mit dem Auftrage für das neue Werk zurückzukehren. Bisher nahm man an, er sei von dem Papste zu der Aufgabe gezwungen worden und habe unter Tränen das Juliusdenkmal aufgeben müssen (Condivi). Aber die Sache lag anders. Michelangelo hat sich vielmehr selbst dazu gedrängt und die anderen Bewerber, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo und die beiden Sansovini aus dem Felde geschlagen. Er machte nun Pläne über Pläne, bestellte in den Marmorbrüchen Material und arbeitete als päpstlicher Baumeister in Florenz. Aber das Unternehmen war viel zu groß angelegt. Michelangelo wollte alles allein machen, er verzankte sich mit Baccio d'Agnolo und Jacopo Sansovino, die ihm als Gehilfen beigegeben waren, und bereitete dem Kardinal immer neue Schwierigkeiten, bis endlich nach vielerlei Ärger und Verstimmung der Kontrakt gelöst und der Plan für alle Zeit aufgegeben wurde (1520). Michelangelos Entwurf ist die Arbeit eines Bildhauers; die Fassade wäre eine Bilderwand geworden, ohne lebendige architektonische Kräfte. Er selbst hatte

ihr das Juliusdenkmal geopfert, und seine Auftraggeber entschädigten ihn bald durch das Medizeergrabmal. — Um diese Zeit starb Raffael. Bald darauf Leo X. Nach einer kurzen Zwischenzeit der Regierung Hadrians VI. kam Clemens VII. auf den Thron (1523—34). Ihm lag, abgesehen von vielen anderen Aufträgen an Michelangelo, das Medizeerdenkmal am Herzen. Diese Angelegenheiten werden uns später beschäftigen. Für jetzt bleiben wir bei dem Juliusdenkmal stehen. Über Clemens VII. zogen bald am politischen Himmel drohende Wolken auf. Der rechtmäßige Herzog von Urbino war in sein Land zurückgekehrt, fand Schutz bei Venedig und bald sogar bei dem Kaiser, und der Papst mußte, schon ehe er durch seine französische Politik in die ärgste Not gekommen war, auf die Wünsche des Herzogs Francesco Maria billige Rücksicht nehmen. Dieser ließ vielfach durch Gesandte mit Michelangelo verhandeln. Vier Statuen waren längst fertig: der „Moses", zwei Sklaven und der „Sieger", — endlich kam es 1532 zu einem Vertrag, der den Plan auf ein ganz bescheidenes Maß zurückführte. Das Grabmal sollte einfach werden, wie die üblichen Papstdenkmäler, statt der ursprünglichen vierzig Statuen sollte es im ganzen nur sechs haben, und statt in der Peterskirche, an die nicht mehr zu denken war, sollte es in der kleinen Titularkirche des Verstorbenen, S. Pietro in Vincoli, aufgestellt werden. Der zu ehrende war lange tot, sein Erbe, der Herzog, hatte den Wunsch, die Sache anständig zu erledigen und Michelangelo, der des Auftrags müde war, möglichst zu entlasten; an übermäßigem Prunk und Aufwand war jetzt keinem von beiden mehr gelegen. Michelangelo aber brachte auch das nicht fertig. Es kam ein neuer Papst, Paul III. Farnese, der dem neuen Herzog Guidobaldo II. ein angeheiratetes Stück Land, Camerino, weil es Mannslehen sei, wegnahm, der ferner Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle und in seiner eigenen, der Cappella Paolina, beschäftigte. Der Herzog hatte den Papst zu schonen und hoffte ihn durch kleine Rücksichten, allerdings vergebens, zu gewinnen. Der Papst wünschte Michelangelo möglichst frei für seine Arbeiten zu haben. So kam denn endlich 1542 ein letzter Vertrag zustande: Michelangelo sollte die Aufsicht über das kümmerlich eingeschränkte Werk haben, selbst aber nur den Moses dazu liefern (die Sklaven waren bei dem kleinen Maßstabe des Ganzen nun nicht mehr passend), während die übrigen fünf Statuen und alles andere durch Schüler ausgeführt werden sollte. In dieser Form ist dann endlich 1545 in S. Pietro in Vincoli das in seiner ganzen Erscheinung durchaus unharmonische Denkmal aufgestellt worden: eine zweistöckige Wand mit architektonischen Gliederungen.

Unten sitzt in der Mitte der Moses, links und rechts stehen in Nischen Rahel und Lea, Gewandfiguren, die das beschauliche und das tätige Leben be-

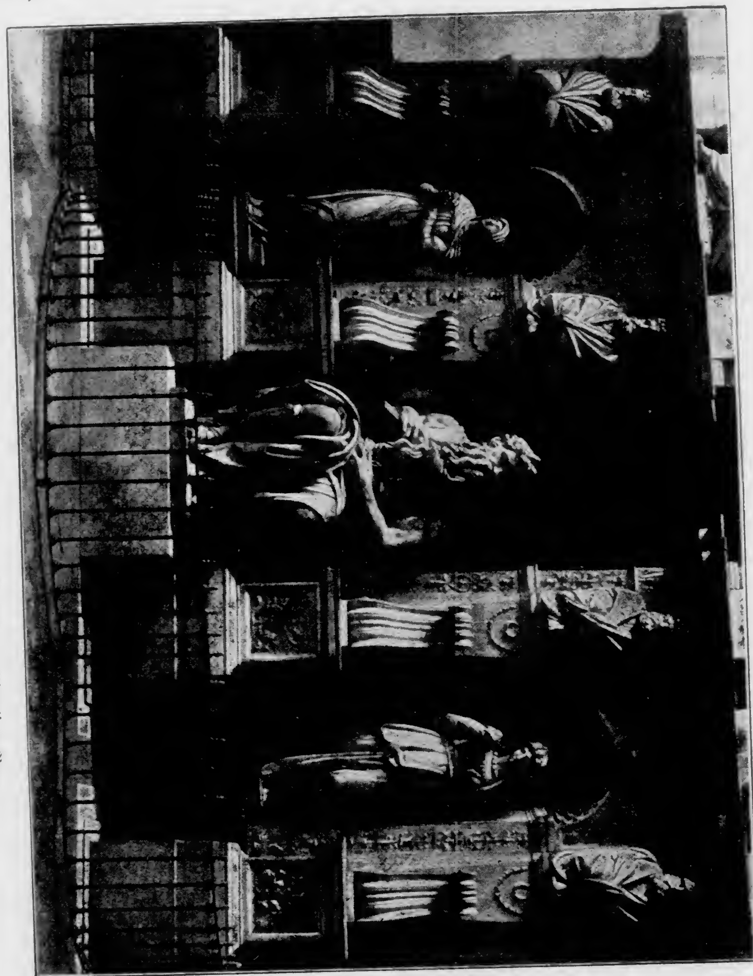


Abb. 175. Das Juliusdenkmal (unterer Teil) in S. Pietro in Vincoli zu Rom.

deuten, nach Art der Tugenden, die man sonst zu verwenden pflegte (Abb. 175). Oben steht in der Mitte die Madonna hinter einem Sarkophag mit der liegenden Papststatue, links und rechts sitzen eine Sibylle und ein jugendlicher Prophet.



Abb. 176 u. 177. Die beiden Sklaven, von Michelangelo. Louvre.

Das war das späte und traurige Ende eines mit so vielen Ansprüchen und Hoffnungen angefangenen Werkes. Die beiden Gewandstatuen sind schließlich doch noch gegen alles Erwarten von Michelangelo gemacht worden, in nicht ganz einem Jahre, wie Vasari sagt, 1542. Sie sind nicht originell und für Michelangelos Art wenig bezeichnend. Mit so vielen Gewändern pflegte er sich nicht abzugeben. Bei der Lea, mit einem Spiegel in der Hand, richtete er sich nach der Antike, die betende Rahel macht mehr den Eindruck einer Madonna. Alles andere an dem Denkmal geht uns für Michelangelo nichts an. Sein wunderbar großer Moses paßt nicht in diese Umgebung, in die er sich hat einzwängen lassen müssen. Dessen Stil führt uns viel weiter zurück in die Zeit der ersten Pläne und Verträge, als Michelangelo die Decke der Sixtina gemalt hatte (1513 bis 18). Damals werden auch die beiden Sklaven (Louvre) und der Sieger, eine unfertige Gestalt, die auf einem Gefangenen kniet, eine sogenannte Viktoria, entstanden sein. Der Moses ist Michelangelos Höchstes als plastische Einzelfigur, wie unter den gemalten sein trauernd sitzender Jeremias an der Sixtinischen Decke hervorragt. Wir erinnern zugleich an den Ahnherrn dieses gewaltigen Geschlechts, Donatellos Johannes (I, S. 173). Michelangelo befand sich, als er seinen Moses schuf, ganz im Formenkreise seiner Deckenbilder. Moses sitzt äußerlich ruhig, aber von innen tief erregt und nur mit Mühe die große innere Kraft bändigend. Das linke Bein ist zurückgezogen, als ob man auf das Erheben dieser hünenhaften Gestalt vorbereitet werden sollte, die rechte Hand hat einen Teil des langen Bartes ergriffen, der Kopf wendet sich auf die linke Seite des Körpers, dem Betrachter entgegen, der von hier aus — so war die Aufstellung der Statue, auf der linken Seite des Denkmals, ursprünglich gedacht — das volle Antlitz wahrnehmen sollte und das Profil des Körpers mit der prächtig

Unten sitzt in der Mitte der Moses, links und rechts stehen in Nischen Rahel und Lea, Gewandfiguren, die das beschauliche und das tätige Leben be-

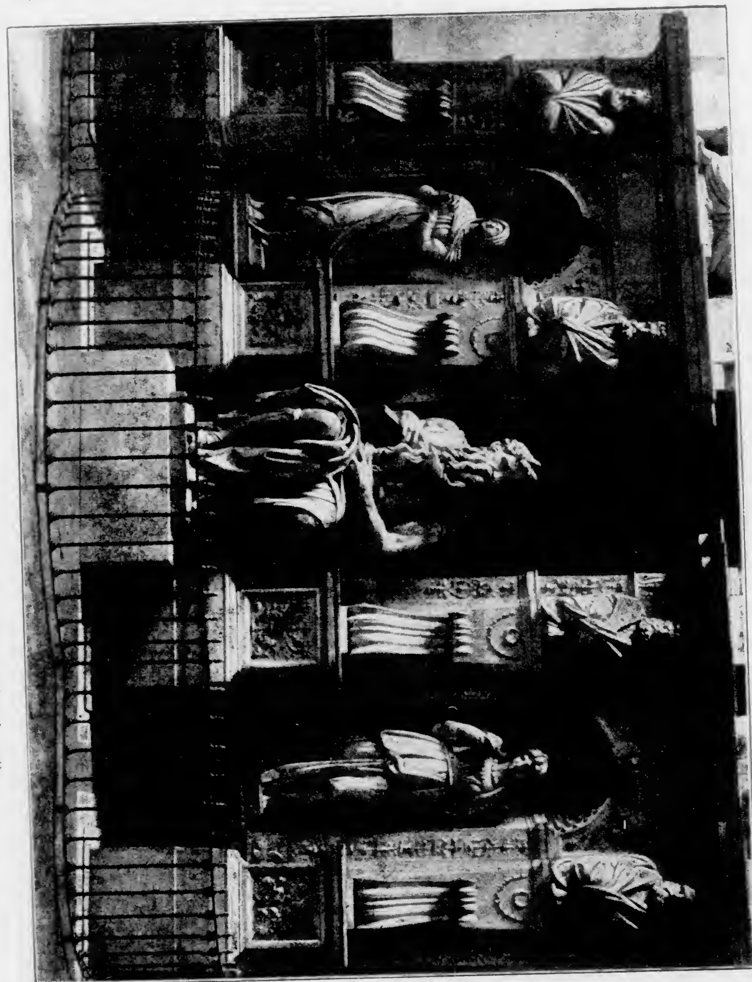


Abb. 175. Das Juliusdenkmal (unterer Teil) in S. Pietro in Vincoli zu Rom.

deuten, nach Art der Tugenden, die man sonst zu verwenden pflegte (Abb. 175). Oben steht in der Mitte die Madonna hinter einem Sarkophag mit der liegenden Papststatue, links und rechts sitzen eine Sibylle und ein jugendlicher Prophet.



Abb. 176 u. 177. Die beiden Sklaven, von Michelangelo. Louvre.

Das war das späte und traurige Ende eines mit so vielen Ansprüchen und Hoffnungen angefangenen Werkes. Die beiden Gewandstatuen sind schließlich doch noch gegen alles Erwarten von Michelangelo gemacht worden, in nicht ganz einem Jahre, wie Vasari sagt, 1542. Sie sind nicht originell und für Michelangelos Art wenig bezeichnend. Mit so vielen Gewändern pflegte er sich nicht abzugeben. Bei der Lea, mit einem Spiegel in der Hand, richtete er sich nach der Antike, die betende Rahel macht mehr den Eindruck einer Madonna. Alles andere an dem Denkmal geht uns für Michelangelo nichts an. Sein wunderbar großer Moses paßt nicht in diese Umgebung, in die er sich hat einzwängen lassen müssen. Dessen Stil führt uns viel weiter zurück in die Zeit der ersten Pläne und Verträge, als Michelangelo die Decke der Sixtina gemalt hatte (1513 bis 18). Damals werden auch die beiden Sklaven (Louvre) und der Sieger, eine unfertige Gestalt, die auf einem Gefangenen kniet, eine sogenannte Viktoria, entstanden sein. Der Moses ist Michelangelos Höchstes als plastische Einzelfigur, wie unter den gemalten sein trauernd sitzender Jeremias an der Sixtinischen Decke hervorragt. Wir erinnern zugleich an den Ahnherrn dieses gewaltigen Geschlechts, Donatellos Johannes (I, S. 173). Michelangelo befand sich, als er seinen Moses schuf, ganz im Formenkreise seiner Deckenbilder. Moses sitzt äußerlich ruhig, aber von innen tief erregt und nur mit Mühe die große innere Kraft bändigend. Das linke Bein ist zurückgezogen, als ob man auf das Erheben dieser hünenhaften Gestalt vorbereitet werden sollte, die rechte Hand hat einen Teil des langen Bartes ergriffen, der Kopf wendet sich auf die linke Seite des Körpers, dem Betrachter entgegen, der von hier aus — so war die Aufstellung der Statue, auf der linken Seite des Denkmals, ursprünglich gedacht — das volle Antlitz wahrnehmen sollte und das Profil des Körpers mit der prächtig

wirkenden Verteilung seiner Glieder. Noch stärker zeigen den michelangelesken Gegensatz der Teile die beiden Sklaven im Louvre: der eine ist willenlos dargestellt, sterbend oder aus tiefem Schlafe erwachend, der andre noch gegen die Wirkung der fesselnden Bande anstrebend (Abb. 176 u. 177). Die antiken Triumphbogen hatten solche vor Pilastern stehende Statuen gefesselter oder trauernder gefangener Barbaren. Von da nahm das Motiv Michelangelo, dessen Figuren man sich an eine Säule gebunden denken muß. Der Zug des tiefen Leidens, der durch die schönen Körper geht bis hinauf zu den Köpfen mit den schmerzerfüllten Gesichtern, und der zuckende Gegensatz der Bewegungen in den einzelnen Gliedern haben einen mächtigen Einfluß ausgeübt auf die Bildhauer aller folgenden Zeiten. Es sind Allegorien, die jeder ohne Erklärung versteht, weil er ihre wahre, natürliche Grundlage fühlt. Michelangelo hat eben, wie ja auch in den Malereien der Decke, in zunächst bloß dekorativ gemeinte Figuren den früher geschilderten Inhalt seines persönlichen Stils gelegt: so bewundern wir in diesen halbvollendeten Füllstücken der Architektur noch lebendige Wesen von einem hohen, eigenen Werte. Die weiche, stoffartige Erscheinung der Oberfläche, verbunden mit dem natürlichen Fluß der Bewegungen, der „malerische Stil“ (S. 160) ist bei Michelangelo, der doch immer vor allem Bildhauer sein wollte, gefördert worden durch die Arbeit an der Decke. Zugleich aber hatte er dort mit dem Pinsel leichteres Spiel gehabt im Entwerfen und Versuchen und nachträglichen Verbessern, was nun gegenüber dem harten Marmor nicht so einfach war. So ist es gekommen, daß er bei seiner Ungeduld und der von innen heftig überquellenden Erfindung die äußeren Schwierigkeiten der Technik nicht leicht überwand, und daß vieles ganz unfertig liegen blieb oder doch nur unvollkommen ausdrückte, was er gewollt hatte.

Einmal noch geriet ihm verhältnismäßig schnell ein einfaches und edles religiöses Werk: Christus steht nackend und hält in seinen Armen ein Kreuz mit langem Stil und ganz kurzen Querschenkeln (Abb. 178). Die nicht von ihm selbst vollendete Statue kam 1521 aus Florenz in Rom an, wo sie von den Stiftern, die sie sieben Jahre früher in Auftrag gegeben hatten, in S. Maria sopra Minerva aufgestellt wurde. Sollte einmal Christus als Einzelgestalt ohne Beziehung auf einen bestimmten Vorgang, also ohne die Möglichkeit einer dramatischen oder tiefer begründeten geistigen Belebung gegeben werden, so war es jedenfalls die einzige künstlerische Art, ihn so aufzufassen, wie Michelangelo ihn gab: von edler, schöner, aber man möchte sagen, ernster Körperbildung und mit mäßig belebtem Gesichtsausdruck. Die Bekleidungsfrage ist dagegen



Abb. 178. Standbild Christi, von Michelangelo. Rom, S. Maria sopra Minerva.

wirkenden Verteilung seiner Glieder. Noch stärker zeigen den michelangelesken Gegensatz der Teile die beiden Sklaven im Louvre: der eine ist willenlos dargestellt, sterbend oder aus tiefem Schlafe erwachend, der andre noch gegen die Wirkung der fesselnden Bande anstrebend (Abb. 176 u. 177). Die antiken Triumphbogen hatten solche vor Pilastern stehende Statuen gefesselter oder trauernder gefangener Barbaren. Von da nahm das Motiv Michelangelo, dessen Figuren man sich an eine Säule gebunden denken muß. Der Zug des tiefen Leidens, der durch die schönen Körper geht bis hinauf zu den Köpfen mit den schmerzerfüllten Gesichtern, und der zuckende Gegensatz der Bewegungen in den einzelnen Gliedern haben einen mächtigen Einfluß ausgeübt auf die Bildhauer aller folgenden Zeiten. Es sind Allegorien, die jeder ohne Erklärung versteht, weil er ihre wahre, natürliche Grundlage fühlt. Michelangelo hat eben, wie ja auch in den Malereien der Decke, in zunächst bloß dekorativ gemeinte Figuren den früher geschilderten Inhalt seines persönlichen Stils gelegt: so bewundern wir in diesen halbvollendeten Füllstücken der Architektur noch lebendige Wesen von einem hohen, eigenen Werte. Die weiche, stoffartige Erscheinung der Oberfläche, verbunden mit dem natürlichen Fluß der Bewegungen, der „malerische Stil“ (S. 160) ist bei Michelangelo, der doch immer vor allem Bildhauer sein wollte, gefördert worden durch die Arbeit an der Decke. Zugleich aber hatte er dort mit dem Pinsel leichteres Spiel gehabt im Entwerfen und Versuchen und nachträglichen Verbessern, was nun gegenüber dem harten Marmor nicht so einfach war. So ist es gekommen, daß er bei seiner Ungeduld und der von innen heftig überquellenden Erfindung die äußeren Schwierigkeiten der Technik nicht leicht überwand, und daß vieles ganz unfertig liegen blieb oder doch nur unvollkommen ausdrückte, was er gewollt hatte.

Einmal noch geriet ihm verhältnismäßig schnell ein einfaches und edles religiöses Werk: Christus steht nackend und hält in seinen Armen ein Kreuz mit langem Stil und ganz kurzen Querschenkeln (Abb. 178). Die nicht von ihm selbst vollendete Statue kam 1521 aus Florenz in Rom an, wo sie von den Stiftern, die sie sieben Jahre früher in Auftrag gegeben hatten, in S. Maria sopra Minerva aufgestellt wurde. Sollte einmal Christus als Einzelgestalt ohne Beziehung auf einen bestimmten Vorgang, also ohne die Möglichkeit einer dramatischen oder tiefer begründeten geistigen Belebung gegeben werden, so war es jedenfalls die einzige künstlerische Art, ihn so aufzufassen, wie Michelangelo ihn gab: von edler, schöner, aber man möchte sagen, ernster Körperbildung und mit mäßig belebtem Gesichtsausdruck. Die Bekleidungsfrage ist dagegen



Abb. 178. Standbild Christi, von Michelangelo. Rom, S. Maria sopra Minerva.

nebensächlich. Denn wie nichtssagend ist z. B. Thorwaldsens segnender Christus, und man frage sich überhaupt, wie viele einzelne (die nicht zu einer Szene gehören) Christusbilder es unter den gemalten gibt, von denen man befriedigt ist. Und wie weise und richtig war es doch, daß Michelangelo hier von seinem Contrapposto nur leise Andeutungen machte!

Was uns an dem ersten der beiden großen plastischen Werke Michelangelos wertvoll ist, das gehört noch seiner römischen Zeit und den ersten Jahren der Regierung Leos X. an. Das zweite, das Denkmal der Medici, fällt ganz in die langen Jahre seines florentinischen Aufenthaltes (1515—34). Der Gedanke daran entstand zuerst, als Lorenzo, der Herzog von Urbino, gestorben war (1519). Für diesen, für den 1516 verstorbenen Giuliano, sowie für den alten Cosimo und für Lorenzo den Prächtigen sollten vier Grabmäler in der Familienkapelle an S. Lorenzo in Florenz ausgeführt werden. Der Kardinal Giulio beauftragte Michelangelo, Entwürfe zu machen, verständigte sich mit ihm über das Allgemeine, befahl Anschaffungen, ohne daß doch die Angelegenheit in den nächsten Jahren weiterrückte. Der Kardinal wurde nach zwei Jahren des Wartens Papst an Leos Stelle. Das erfüllte Michelangelo mit großen Hoffnungen für die Sache der Kunst. Aber es sollte anders kommen, für ihn und auch für den neuen Papst. Clemens VII. war mindestens ebenso klug, wie Leo X., und in Geschäften noch erfahrener, außerdem aber fleißig, was Leo nicht gewesen war. Aber er hatte die unglückliche Gabe, alles anzufassen und nichts verständig durchzuführen, er war eine Natur, die vor lauter Überlegungen und Berechnungen und Rücksichten zuletzt zu nichts oder zu dem allerungünstigsten zu kommen pflegte, ein Papst von lauter Worten ohne Wirkungen, wie der geistreiche Spötter Berni in einem seiner köstlichsten Capitoli sagt. Dementsprechend ging es ihm zunächst mit seiner Politik. Er wollte mit Hilfe von Franz I. den Kaiser und die Spanier, die schon lange in Neapel herrschten, wenigstens aus Mailand vertreiben und erreichte dadurch nur, daß alle seine Widersacher gegen ihn aufstanden, und das Jahr 1527 brachte nicht nur die schreckliche Erstürmung Roms durch die Kaiserlichen, sondern auch die — dritte — Vertreibung der Medici aus Florenz. Clemens mußte froh sein, 1530 einen leidlichen Frieden vom Kaiser zu erhalten, kraft dessen die Medici zurückkehren konnten, und der, wie sein päpstlicher Vetter, gleichfalls illegitime Alessandro erster erblicher Herzog wurde.

Aus Gram über die häuslichen Zwistigkeiten der florentinischen Verwandten und über den Mißerfolg weiterer eigener Versuche in der auswärtigen Politik soll der Papst dann gestorben sein (1534). Florenz aber blieb unterworfen, und die Medici wurden nach Meuchelmorden und schweren Familienverfehlungen schließlich noch Großherzoge (1569). Michelangelo schuf es viel innere Bedrängnis, daß er, der Republikaner, in seiner Vaterstadt ein Denkmal zum Ruhme der Unterdrücker ihrer Freiheit herstellen sollte. Stand er doch in den Jahren des Kampfes (1527—30) gegen die Sache der Medici auf seiten der Republik. Sein inneres Wesen ging keineswegs, wie es bei Raffael gewesen war, in dem Berufe des Künstlers auf, so sehr er auch von leidenschaftlichem Eifer erfüllt war, eine große Aufgabe zu vollbringen. Nun kamen aber noch die vielen widrigen Umstände hinzu, ihm von Anfang an äußerlich seine Arbeit zu erschweren. Zunächst hatte es an Geld gefehlt. Bei Leos X. Tode waren die Kassen leer. Sieben von Raffaels Teppichen wanderten damals zum Pfandleiher. Als dann 1524 kaum der Anfang mit dem Denkmal gemacht war, kamen Clemens VII. wieder andere Pläne, für die er Michelangelos Hilfe brauchte. Später wurden dann auch die jetzt noch vorhandenen Skulpturen angefangen. Die Denkmäler für Cosimo und seinen Enkel Lorenzo waren aufgegeben; man dachte nur noch an zwei einfachere Wandgräber für die beiden Herzoge. Dann kam der Krieg, und alles ruhte. Erst 1530 fing Michelangelo wieder an, weniger aus eigener Freude, als um den Papst und die florentinischen Medizeer, von denen er und die Seinen abhängig waren, nicht zu erzürnen. Er hatte längst mit der Einwilligung seiner Auftraggeber Gehilfen angenommen, sowohl für die Dekoration der Grabkapelle als für die Skulpturen. Daneben ging der früher begonnene Bau der Medizeischen Bibliothek her. Endlich starb der Papst (1534). Michelangelo war gerade in Rom angekommen, um vertragsmäßig eine Zeitlang dort zu arbeiten, teils in der Sixtinischen Kapelle, wo er für den Papst das Jüngste Gericht auf die Altarwand malen sollte, teils am Juliusdenkmal, das ja noch lange nicht fertig war. Da faßte er einen schnellen Entschluß. Er kehrte nie mehr nach Florenz zurück. Der Papst war nicht mehr, der ihm in Rom befehlen konnte. Für den Herzog Alessandro wollte er nicht arbeiten. Er überließ das Medizeerdenkmal und die angefangenen Statuen ihrem Schicksal. Erst lange Jahre nachher sind die Überbleibsel, sieben zum teil unvollendete Statuen von seiner Hand, so wie wir sie heute noch haben, in der Medizeischen Kapelle aufgestellt worden (1545). Michelangelo, der doch an dem Juliusdenkmal noch

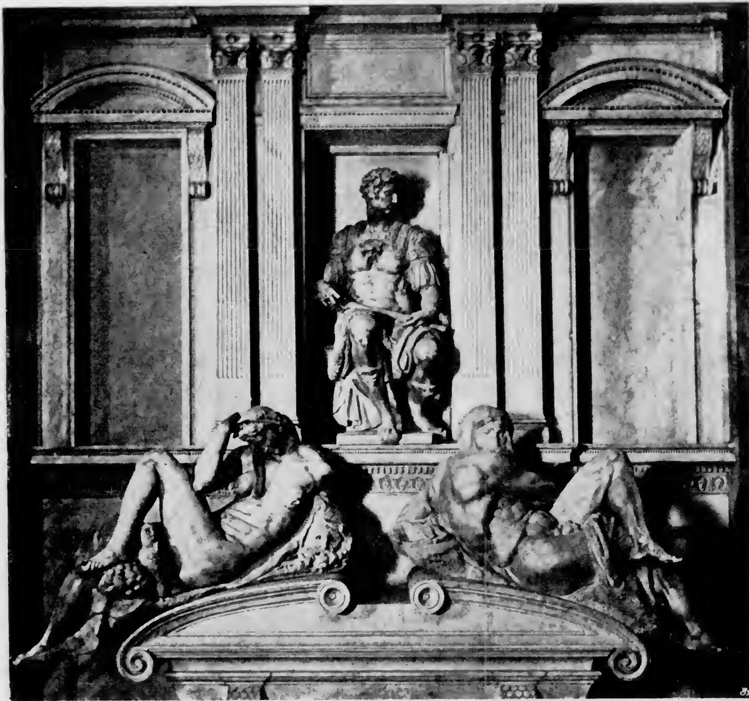


Abb. 179. Grabmal des Giuliano de' Medici, von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo.

die letzten Meißelschläge getan hatte, kümmerte sich nicht mehr darum, so sehr man ihn auch bat und drängte. Für ihn war die Tragödie mit dem Tode des letzten Medizeerpapstes ausgespielt. Mochten Vasari und die Bildhauer und die Medizeer und die Gelehrten von der florentinischen Akademie sehen, wie sie damit zurecht kamen.

Trotzdem wirken diese Skulpturen hier noch günstiger als die des Juliusdenkmals an ihrer Stelle in Rom. Denn sie befinden sich in derselben Kapelle, für die sie bestimmt und in der sie sogar von dem Künstler gearbeitet worden sind, und sie sind umgeben von einer im allgemeinen seinen Entwürfen entsprechenden, passenden architektonischen Umrahmung. Die beiden „Kapitäne" sitzen in von Pilastern eingefaßten Nischen, rechts von dem Eintretenden Giuliano, links Lorenzo; unter ihnen lagern auf verhältnis-

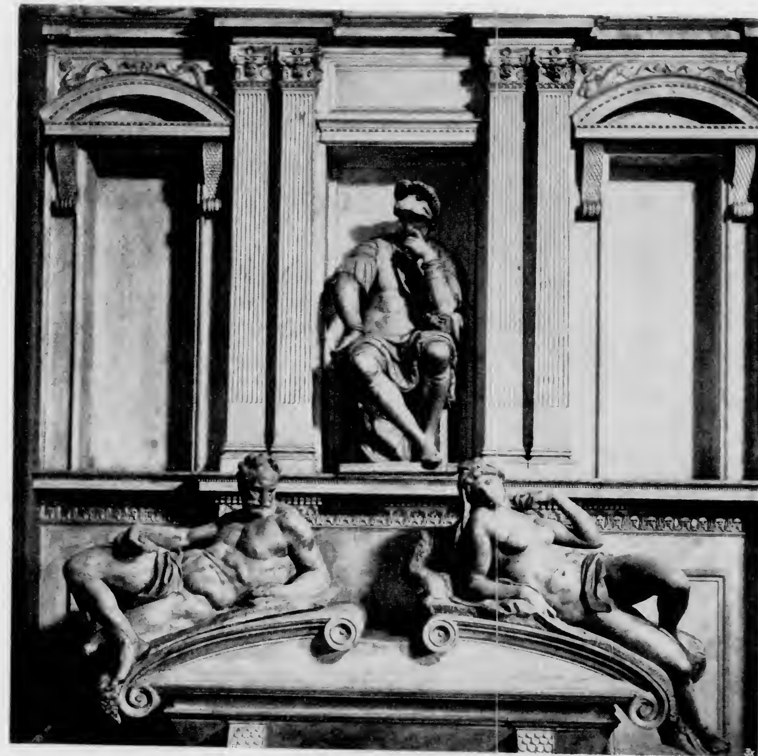


Abb. 180. Grabmal des Lorenzo de' Medici, von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo.

mäßig kurzen Sarkophagen die nackten Gestalten dort der Nacht und des Tages, hier des Abends und des Morgens (Abb. 179 u. 180). An der Rückwand, dem Altar gegenüber, sitzt die Madonna zwischen den von Schülerhand bis 1542 ausgeführten Heiligen Cosmas und Damianus, den Patronen der Medizeer.

Die Madonna von 1532 ist unvollendet und hätte auch aus dem Steine nicht mehr vollständig gemacht werden können. Michelangelo scheint während der Arbeit auf Änderungen gekommen zu sein, deren Absichten er dann nur noch andeuten konnte. Die Maria sitzt mit gekreuzten Beinen da, und vieles einzelne ist lebhafter, energischer und unruhiger ausgefallen, als es die noch erhaltenen Skizzen zeigen.

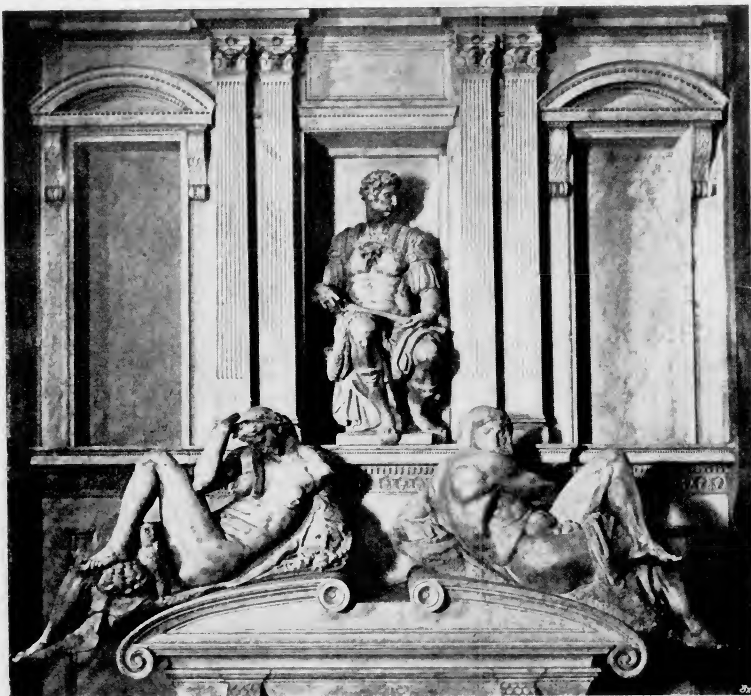


Abb. 179. Grabmal des Giuliano de' Medici, von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo.

die letzten Meißelschläge getan hatte, kümmerte sich nicht mehr darum, so sehr man ihn auch bat und drängte. Für ihn war die Tragödie mit dem Tode des letzten Medizeerpapstes ausgespielt. Mochten Vasari und die Bildhauer und die Medizeer und die Gelehrten von der florentinischen Akademie sehen, wie sie damit zurecht kamen.

Trotzdem wirken diese Skulpturen hier noch günstiger als die des Juliusdenkmals an ihrer Stelle in Rom. Denn sie befinden sich in derselben Kapelle, für die sie bestimmt und in der sie sogar von dem Künstler gearbeitet worden sind, und sie sind umgeben von einer im allgemeinen seinen Entwürfen entsprechenden, passenden architektonischen Umrahmung. Die beiden „Kapitäne“ sitzen in von Pilastern eingefaßten Nischen, rechts von dem Eintretenden Giuliano, links Lorenzo; unter ihnen lagern auf verhältnis-

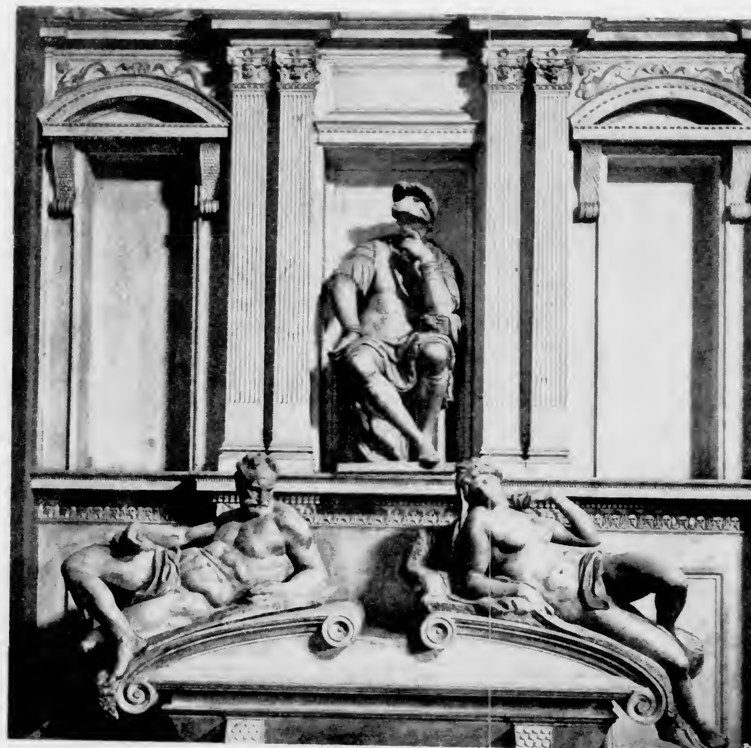


Abb. 180. Grabmal des Lorenzo de' Medici, von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo.

mäßig kurzen Sarkophagen die nackten Gestalten dort der Nacht und des Tages, hier des Abends und des Morgens (Abb. 179 u. 180). An der Rückwand, dem Altar gegenüber, sitzt die Madonna zwischen den von Schülerhand bis 1542 ausgeführten Heiligen Cosmas und Damianus, den Patronen der Medizeer.

Die *Madonna* von 1532 ist unvollendet und hätte auch aus dem Steine nicht mehr vollständig gemacht werden können. Michelangelo scheint während der Arbeit auf Änderungen gekommen zu sein, deren Absichten er dann nur noch andeuten konnte. Die Maria sitzt mit gekreuzten Beinen da, und vieles einzelne ist lebhafter, energischer und unruhiger ausgefallen, als es die noch erhaltenen Skizzen zeigen.

Die liegenden Figuren sind inhaltlich gedacht als trauernd teilnehmende Personifikationen der Zeit, wie zur Seite Giulianos solche des Raumes, stehende Gestalten von Himmel und Erde und außerdem noch zwei lagernde Flüsse, von dem Künstler beabsichtigt waren, — für ihn sind sie vorzugsweise die Träger seines Stils und die Gefäße seiner Leidenschaft. Die vielbewunderte „Nacht“ ist älter gebildet als die „Morgendämmerung“ und während diese, lässig ruhend, erwacht ist, schläft die andere fest und, wie es scheint, nach vieler Unruhe durch endliche Ermüdung, in einer erzwungenen Stellung. Der „Tag“, ihr Gefährte, ist von mächtigem Körperbau wie Herkules und wirft und verrenkt unwillig die starken Glieder; zornig fährt der — unvollendete — Kopf in die Höhe. Der „Abend“ dagegen, der Genosse der sanften Aurora, streckt den weichen Leib behaglicher und hat sogar noch einen Blick der Teilnahme für den Betrachter (Abb. 182).

Von den Herzogen wendet Giuliano, mit dem Kommandostab auf den Knieen, den unbedeckten Kopf scharf auf die Seite. Lorenzo sitzt im Helm mit gekreuzten Füßen, der Kopf mit dem berühmt gewordenen Ausdrucke des Sinnens — il pensoso oder pensieroso — ist leicht gegen die stützende Hand geneigt (Abb. 181). Es sind alles bekannte Motive Michelangelos — Giuliano entspricht seinem Moses, Lorenzo dem Jeremias —, aber er hat sie in diesen beiden Statuen wieder besonders ergreifend angewendet. Man wird an nichts bildnisartiges erinnert. Michelangelo hat dafür, wie wir früher sahen, keinen Sinn und hat sich auch hier nicht verpflichtet gefühlt zu porträtieren. Es sollten zwei „Kapitäne“ sein, kenntlich an der Rüstung, Häupter eines hohen Hauses, wie auch sein Moses als „Kapitän der Ebräer“ bezeichnet wird. Und daß er sie sitzend darstellte, nicht liegend, wie damals gewöhnlich Grabfiguren gemacht wurden, war durch die Hervorhebung ihrer Herrscherstellung gerechtfertigt.

Man hat schon früh gemeint, Michelangelo hätte in die Skulpturen dieses Grabmals noch einen tieferen, nur den Eingeweihten deutlichen Sinn legen wollen: den der Trauer um die geknechtete Freiheit, — und er selbst hat, allerdings viel später, der „Nacht“ Verse in den Mund gelegt, die diese Meinung begünstigen. Aber die Statuen sind im wesentlichen vor dem Sturze der Republik geschaffen worden. Was in ihnen ausgedrückt ist, kann also nicht ein bestimmter, politischer Gedankeninhalt sein, sondern nur die ernste, tiefe und bewegte Stimmung überhaupt, die der Künstler aus seiner Persönlichkeit heraus in diese Werke legte, wie früher in die Gestalten der Sixtinischen Decke oder, wo sie dem Gegenstand nach mehr Sinn hatten, in



Abb. 181. Lorenzo de' Medici (Abb. 180).

Die liegenden Figuren sind inhaltlich gedacht als trauernd teilnehmende Personifikationen der Zeit, wie zur Seite Giulianos solche des Raumes, stehende Gestalten von Himmel und Erde und außerdem noch zwei lagernde Flüsse, von dem Künstler beabsichtigt waren, — für ihn sind sie vorzugsweise die Träger seines Stils und die Gefäße seiner Leidenschaft. Die vielbewunderte „Nacht" ist älter gebildet als die „Morgendämmerung" und während diese, lässig ruhend, erwacht ist, schläft die andere fest und, wie es scheint, nach vieler Unruhe durch endliche Ermüdung, in einer erzwungenen Stellung. Der „Tag", ihr Gefährte, ist von mächtigem Körperbau wie Herkules und wirft und verrenkt unwillig die starken Glieder; zornig fährt der — unvollendete — Kopf in die Höhe. Der „Abend" dagegen, der Genosse der sanften Aurora, streckt den weichen Leib behaglicher und hat sogar noch einen Blick der Teilnahme für den Betrachter (Abb. 182).

Von den Herzogen wendet Giuliano, mit dem Kommandostab auf den Knieen, den unbedeckten Kopf scharf auf die Seite. Lorenzo sitzt im Helm mit gekreuzten Füßen, der Kopf mit dem berühmt gewordenen Ausdrucke des Sinnens — il pensoso oder pensieroso — ist leicht gegen die stützende Hand geneigt (Abb. 181). Es sind alles bekannte Motive Michelangelos — Giuliano entspricht seinem Moses, Lorenzo dem Jeremias —, aber er hat sie in diesen beiden Statuen wieder besonders ergreifend angewendet. Man wird an nichts bildnisartiges erinnert. Michelangelo hat dafür, wie wir früher sahen, keinen Sinn und hat sich auch hier nicht verpflichtet gefühlt zu porträtieren. Es sollten zwei „Kapitäne" sein, kenntlich an der Rüstung, Häupter eines hohen Hauses, wie auch sein Moses als „Kapitän der Ebräer" bezeichnet wird. Und daß er sie sitzend darstellte, nicht liegend, wie damals gewöhnlich Grabfiguren gemacht wurden, war durch die Hervorhebung ihrer Herrscherstellung gerechtfertigt.

Man hat schon früh gemeint, Michelangelo hätte in die Skulpturen dieses Grabmals noch einen tieferen, nur den Eingeweihten deutlichen Sinn legen wollen: den der Trauer um die geknechtete Freiheit, — und er selbst hat, allerdings viel später, der „Nacht" Verse in den Mund gelegt, die diese Meinung begünstigen. Aber die Statuen sind im wesentlichen vor dem Sturze der Republik geschaffen worden. Was in ihnen ausgedrückt ist, kann also nicht ein bestimmter, politischer Gedankeninhalt sein, sondern nur die ernste, tiefe und bewegte Stimmung überhaupt, die der Künstler aus seiner Persönlichkeit heraus in diese Werke legte, wie früher in die Gestalten der Sixtinischen Decke oder, wo sie dem Gegenstand nach mehr Sinn hatten, in



Abb. 181. Lorenzo de' Medici (Abb. 180).

die „Sklaven“ des Juliusdenkmals. Die bereits geschilderten Eigenschaften seines Stils erscheinen hier in dem späteren Denkmal wieder und vielleicht, wenn man an den Lorenzo oder an den „Abend“ denkt, noch etwas mehr abgeklärt und milder als früher.

Er blieb nun in Rom und schuf seine letzten großen Werke: das Jüngste Gericht und die Kuppel von S. Peter. Wir betrachten sie besser, nachdem wir die Kunst Tizians kennen gelernt haben werden.



Abb. 182. Der Abend. Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici (Abb. 180).

Fünftes Buch

Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance

Tizian
Michelangelos Alter
Correggio und der Norden Italiens

die „Sklaven“ des Juliusdenkmals. Die bereits geschilderten Eigenschaften seines Stils erscheinen hier in dem späteren Denkmal wieder und vielleicht, wenn man an den Lorenzo oder an den „Abend“ denkt, noch etwas mehr abgeklärt und milder als früher.

Er blieb nun in Rom und schuf seine letzten großen Werke: das Jüngste Gericht und die Kuppel von S. Peter. Wir betrachten sie besser, nachdem wir die Kunst Tizians kennen gelernt haben werden.



Abb. 182. Der Abend. Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici (Abb. 180).

Fünftes Buch

Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance

Tizian
Michelangelos Alter
Correggio und der Norden Italiens

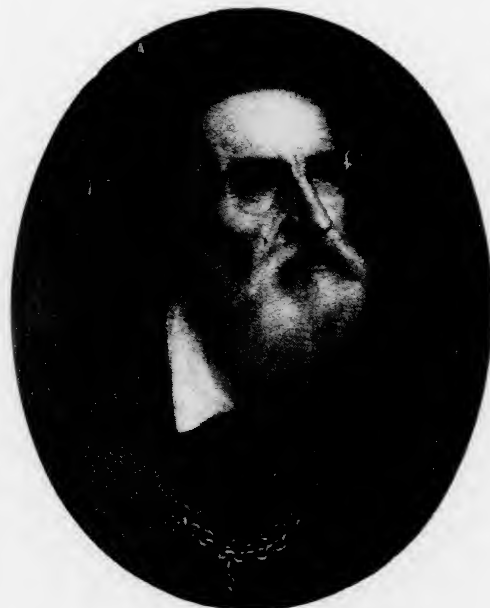
1. Tizian.



Abb. 183. Selbstbildnis Tizians. Florenz, Uffizien.

Wenn mit Giorgione, Lorenzo Lotto und Palma Vecchio die venezianische Schule zu Ende gewesen wäre, so hätte sie doch schon großes geleistet. Nun kommt aber noch Tizian, der länger als sie alle lebte und die venezianische Malerei noch weiter führte in dem, worin er sie alle übertroffen hat. Dieses, was er persönlich hinzubrachte, muß bei seiner Würdigung gefunden werden. Seinen drei großen Zeitgenossen, mit denen er zusammengestellt zu werden pflegt: Lionardo, Michelangelo und Rafsael, kommt er in der Vielseitigkeit, nach dem Umfange des geistigen Schaffens, nicht gleich, aber im Reiche des Malerischen besiegt er sie alle, denn bei ihm ist alles auf die Erscheinung in Farben bezogen, und wenn sein Stoffgebiet verhältnismäßig beschränkt ist und seine Auffassung nicht das jedesmal Höchste sucht, sondern sich an einem bloß schönen Dasein genügen läßt: so leistet doch bei ihm die Farbe als Ausdruck für alles das Höchste. Die spezifische

1. Tizian.


Abb. 183. Selbstbildnis Tizians. Florenz, Uffizien.

Wenn mit Giorgione, Lorenzo Lotto und Palma Vecchio die venezianische Schule zu Ende gewesen wäre, so hätte sie doch schon großes geleistet. Nun kommt aber noch Tizian, der länger als sie alle lebte und die venezianische Malerei noch weiter führte in dem, worin er sie alle übertroffen hat. Dieses, was er persönlich hinzubrachte, muß bei seiner Würdigung gefunden werden. Seinen drei großen Zeitgenossen, mit denen er zusammengestellt zu werden pflegt: Lionardo, Michelangelo und Raffael, kommt er in der Vielseitigkeit, nach dem Umfange des geistigen Schaffens, nicht gleich, aber im Reiche des Malerischen besiegt er sie alle, denn bei ihm ist alles auf die Erscheinung in Farben bezogen, und wenn sein Stoffgebiet verhältnismäßig beschränkt ist und seine Auffassung nicht das jedesmal Höchste sucht, sondern sich an einem bloß schönen Dasein genügen läßt: so leistet doch bei ihm die Farbe als Ausdruck für alles das Höchste. Die spezifische

Leistung der Venezianer, das Staffeleibild, verdankt ihm seine letzte Vollendung. In der Malerei ist er der größte Techniker, und wenn irgendwo, so hat bei ihm die Farbe die Qualität des Geistigen, des Immateriellen angenommen. Seine Bilder sind, wie wir wissen, aus langem, eindringendem Studium hervorgegangen, aber sie scheinen mühelos hingeworfen; dem Erfolg merkt man die mühevolle Vorbereitung nicht an.

An innerer Lebenskraft ist Tizian Michelangelo vergleichbar. Durch die Länge seines fast hundertjährigen Lebens*) gehört er ganz verschiedenen Zeitaltern an, und das völlige Abblühen der klassischen italienischen Malerei, das zuletzt rings um ihn her sich vollzieht, hat er noch erlebt, aber nicht selbst mitgemacht. Nach ihm hat es die Schule von Bologna noch zu einer Nachblüte gebracht; einige ihrer Hauptvertreter waren um die Zeit seines Todes noch nicht geboren.

Tiziano Vecelli (1477—1576) stammt aus einer angesehenen bäuerlichen Familie in Pieve di Cadore im nördlichen Friaul nahe der tiroler Grenze und hat die gesunde Kraft seiner Heimatberge, die er gern in seinen Landschafthintergründen wiedergibt, mit nach Venedig gebracht, wo er zunächst in Giovanni Bellinis Schule kam und mit Giorgione zusammen arbeitete. Man hat sich gewöhnlich die beiden als Freunde gedacht (I, S. 440), womit es sich wohl vertragen würde, daß Tizian keineswegs immer freundlich gestimmt war gegen den Nebenbuhler, der doch einen erheblichen Vorsprung hatte. Wir finden beide mit Fresken außen am Deutschen Kaufhause beschäftigt (1507), Giorgione an der Hauptwand gegen den Kanal, Tizian an einer Wand der Landseite. Jener erhielt also den ehrenvolleren Auftrag, woraus freilich nicht folgt, daß dieser unter ihm als Gehilfe arbeitete, wie man wohl gemeint hat. Wenige Jahre darnach hat Giorgione sein Leben schon vollendet, mit reifen Werken als voller Meister, während Tizian sich jetzt erst entwickelt und, so dürfen wir sagen, aus den Anregungen Giorgiones heraus allmählich sich seinen eigenen Weg sucht. Die zwei Gattungen von Bildern, die Giorgiones Namen berühmt gemacht haben, werden wir auch bei dem jungen Tizian wiederfinden.

Allen diesen mag ein Bild vorangehen, das ganz für sich dasteht, sein

*) Das Geburtsjahr 1476 oder 77 beruht auf einer Altersangabe Tizians an Philipp II. von Spanien, womit Borghini (1584) und Ridolfi (1648) übereinstimmen. Dagegen führen Vasari und Lodovico Dolce (1557) auf 1489 oder 90, was man neuerlich mit Gründen verteidigt hat. Wir bleiben bei der ersten Annahme. Oder soll Tizian die Madonna del Baffo mit vierzehn Jahren gemalt haben?

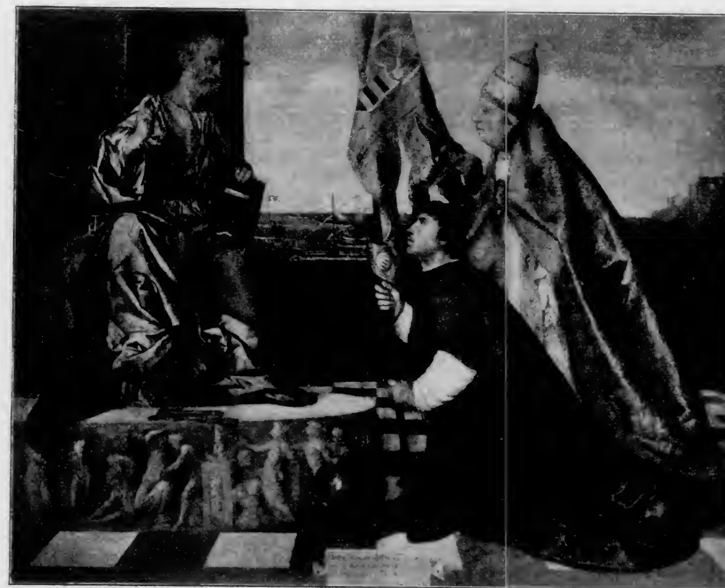


Abb. 184. Madonna del Baffo, von Tizian. Antwerpen.

frühestes datierbares Jugendwerk (1503), in dem sich mit merkwürdiger Deutlichkeit schon der spätere Tizian ankündigt. Jacopo Pesaro, Bischof von Paphos (il Baffo) und päpstlicher Legat bei der gegen die Türken ausgesandten Flotte, kniet mit dem Banner des ebenfalls dargestellten Alexanders VI. vor Petrus (Antwerpen; Abb. 184). Die Votivtafel mit ihren unterlebensgroßen Figuren, dem ungeschickt auf seinem Reliefsockel gestikulierenden Apostel und seinen feierlich stillen Verehrern hat doch etwas ungemein energisches in Ausdruck und Vortrag. Herrlich leuchten die mit Sorgfalt ausgeführten Gewänder, die Farben sind schon ganz in Tizians eigentümlicher Weise nebeneinander gesetzt, und die breitgemalte Meerlandschaft hat schon viel Stimmung. Wir tun einen Blick voraus auf die zweite Madonna von Pesaro (unten Abb. 194) und wagen einen Vergleich: da ist volle, freie Hochrenaissance, während die erste noch etwas von der Befangenheit der Frührenaissance an sich hat.

In seiner giorgionesken Periode pflegt Tizian zunächst eine Art von Bildern, die ebenso an Giorgione wie an Palma erinnert: das Halbfiguren-

Leistung der Venezianer, das Staffeleibild, verdankt ihm seine letzte Vollendung. In der Malerei ist er der größte Techniker, und wenn irgendwo, so hat bei ihm die Farbe die Qualität des Geistigen, des Immateriellen angenommen. Seine Bilder sind, wie wir wissen, aus langem, eindringendem Studium hervorgegangen, aber sie scheinen mühelos hingeworfen: dem Erfolg merkt man die mühevolle Vorbereitung nicht an.

An innerer Lebenskraft ist Tizian Michelangelo vergleichbar. Durch die Länge seines fast hundertjährigen Lebens*) gehört er ganz verschiedenen Zeitaltern an, und das völlige Abblühen der klassischen italienischen Malerei, das zuletzt rings um ihn her sich vollzieht, hat er noch erlebt, aber nicht selbst mitgemacht. Nach ihm hat es die Schule von Bologna noch zu einer Nachblüte gebracht; einige ihrer Hauptvertreter waren um die Zeit seines Todes noch nicht geboren.

Tiziano Vecelli (1477—1576) stammt aus einer angesehenen bäuerlichen Familie in Pieve di Cadore im nördlichen Friaul nahe der tiroler Grenze und hat die gesunde Kraft seiner Heimatberge, die er gern in seinen Landschafthintergründen wiedergibt, mit nach Venedig gebracht, wo er zunächst in Giovanni Bellinis Schule kam und mit Giorgione zusammen arbeitete. Man hat sich gewöhnlich die beiden als Freunde gedacht (I, S. 440), womit es sich wohl vertragen würde, daß Tizian keineswegs immer freundlich gestimmt war gegen den Nebenbuhler, der doch einen erheblichen Vorsprung hatte. Wir finden beide mit Fresken außen am Deutschen Kaufhause beschäftigt (1507), Giorgione an der Hauptwand gegen den Kanal, Tizian an einer Wand der Landseite. Jener erhielt also den ehrenvolleren Auftrag, woraus freilich nicht folgt, daß dieser unter ihm als Gehilfe arbeitete, wie man wohl gemeint hat. Wenige Jahre darnach hat Giorgione sein Leben schon vollendet, mit reifen Werken als voller Meister, während Tizian sich jetzt erst entwickelt und, so dürfen wir sagen, aus den Anregungen Giorgiones heraus allmählich sich seinen eigenen Weg sucht. Die zwei Gattungen von Bildern, die Giorgiones Namen berühmt gemacht haben, werden wir auch bei dem jungen Tizian wiederfinden.

Allen diesen mag ein Bild vorangehen, das ganz für sich dasteht, sein

*) Das Geburtsjahr 1476 oder 77 beruht auf einer Altersangabe Tizians an Philipp II. von Spanien, womit Borghini (1584) und Ridolfi (1648) übereinstimmen. Dagegen führen Vasari und Lodovico Dolce (1557) auf 1489 oder 90, was man neuerlich mit Gründen verteidigt hat. Wir bleiben bei der ersten Annahme. Oder soll Tizian die Madonna del Basso mit vierzehn Jahren gemalt haben?



Abb. 184. Madonna del Basso, von Tizian. Antwerpen.

frühestes datierbares Jugendwerk (1503), in dem sich mit merkwürdiger Deutlichkeit schon der spätere Tizian ankündigt. Jacopo Pesaro, Bischof von Paphos (il Basso) und päpstlicher Legat bei der gegen die Türken ausgesandten Flotte, kniet mit dem Banner des ebenfalls dargestellten Alexanders VI. vor Petrus (Antwerpen; Abb. 184). Die Votivtafel mit ihren unterlebensgroßen Figuren, dem ungeschickt auf seinem Reliefsockel gestikulierenden Apostel und seinen feierlich stillen Verehrern hat doch etwas ungemein energisches in Ausdruck und Vortrag. Herrlich leuchten die mit Sorgfalt ausgeführten Gewänder, die Farben sind schon ganz in Tizians eigentümlicher Weise nebeneinander gesetzt, und die breitgemalte Meerlandschaft hat schon viel Stimmung. Wir tun einen Blick voraus auf die zweite Madonna von Pesaro (unten Abb. 194) und wagen einen Vergleich: da ist volle, freie Hochrenaissance, während die erste noch etwas von der Befangenheit der Frührenaissance an sich hat.

In seiner giorgionesken Periode pflegt Tizian zunächst eine Art von Bildern, die ebenso an Giorgione wie an Palma erinnert: das Halbfiguren-

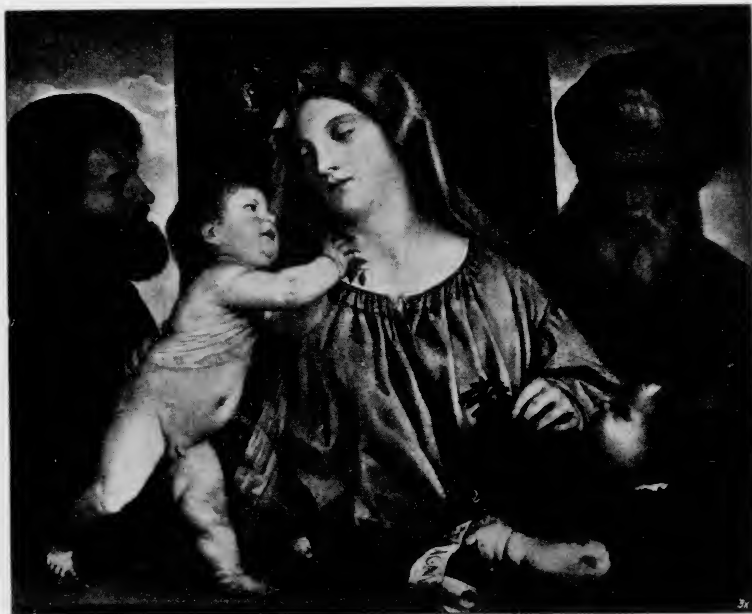


Abb. 185. Madonna mit den Kirschen, von Tizian. Wien.

bild in Breitformat mit heiligen Gestalten, aber in der weltlichen und freundlichen Stimmung des „heiligen Genrebildes“. — Eine sehr frühe Madonna als Halbfigur (Wien) hat in der Form des Gesichts, dem gesenkten Blick, dem hinter ihr gespannten Teppich, zu dessen beiden Seiten Landschaft sichtbar wird, viel von Giorgiones Madonna in Castelfranco. Die Mutter hält das stehende Kind, das auf die das Bild unten abschließende Brüstung getreten ist. Reifer und freier ist das Breitbild der „Madonna mit der h. Brigitta“, welches man früher dem Giorgione selbst gab (I, S. 450). Durch wechselnde Gruppierung — bald ist die Madonna in die Mitte, bald auf eine Seite gerückt — durch reizende Motive aus dem Leben, die dann auch die Komposition bestimmen, weiß Tizian diesen Zusammenstellungen von Heiligen immer neues Interesse zu geben. Bald reicht der kleine Johannes dem Christkind Rosen (Uffizien Nr. 633), bald Kirschen, die es spielend der Mutter zeigt (Wien; Abb. 185). Der passive Zug Palmas weicht zurück

hinter die Anfänge eines kleinen dramatischen Spiels, Giorgiones Schwermut hat einer aufgeweckteren Lebensfreude Platz gemacht, und Tizians besondere Kunst kündigt sich an in der vollendeten Stoffmalerei und dem freudigen Glanz der vielen durcheinander leuchtenden Farben. Diese Form des Heiligenbildes, die er zunächst, fast darf man sagen, wie eine Antiquität übernimmt und in seinem eigenen Stil weiterführt, hat er auch später nicht aufgegeben. Fast jede größere Galerie zeigt eine solche Madonna, manchmal mit Stiftern, und darin tritt dann Tizians Eigentümlichkeit so kräftig hervor, daß man sie nicht leicht mehr mit Bildern Giorgiones oder Palmas verwechseln wird. An genrehaften Zugaben erfindet er stets neues. Er war mindestens fünfzig Jahre alt, als er die in Erfindung und Technik gleich vollendete „Madonna mit dem Kaninchen“ (Louvre) malte. Hier hat die Mutter der heiligen Katharina das Kind gereicht und hält ihm zur Beruhigung den kleinen vierbeinigen Spielgefährten hin.

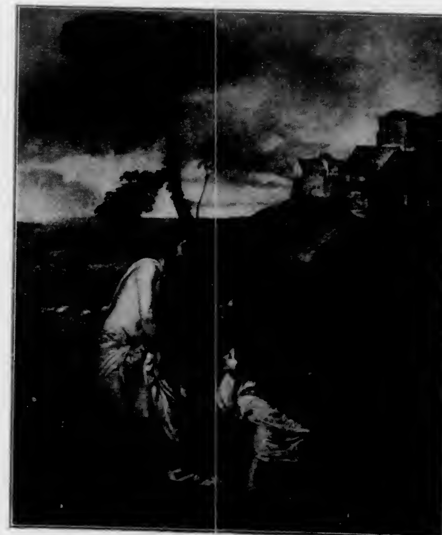


Abb. 186. Noli me tangere, von Tizian. London.

Die andre Bildergattung, die Tizian mit Giorgione verbindet, bezeichneten wir früher als „Landschaft mit Figuren“ (I, S. 445). Mögen diese nun heilig oder weltlich sein, künstlerisch bleibt der Charakter aller dieser Bilder derselbe: die Zusammenstimmung der beiden Bestandteile ist für unsern Eindruck wichtiger als die mit den Figuren gestellte Historie. Auf dem kleinen Noli me tangere in London (Abb. 186) haben Christus als Gärtner und Magdalena nur die Wirkung einer stark betonten Staffage, die Landschaft bedeutet mehr, und sie stimmt in ihrer rechten Hälfte mit derjenigen überein, die Tizian auf Giorgiones Dresdener Venus (I, S. 441) anbrachte, woraus sich annähernd die Zeit des Noli me tangere ergeben wird. Damals



Abb. 185. Madonna mit den Kirschen, von Tizian. Wien.

bild in Breitformat mit heiligen Gestalten, aber in der weltlichen und freundlichen Stimmung des „heiligen Genrebildes". — Eine sehr frühe Madonna als Halbfigur (Wien) hat in der Form des Gesichts, dem gesenkten Blick, dem hinter ihr gespannten Teppich, zu dessen beiden Seiten Landschaft sichtbar wird, viel von Giorgiones Madonna in Castelfranco. Die Mutter hält das stehende Kind, das auf die das Bild unten abschließende Brüstung getreten ist. Reifer und freier ist das Breitbild der „Madonna mit der h. Brigitta", welches man früher dem Giorgione selbst gab (I, S. 450). Durch wechselnde Gruppierung — bald ist die Madonna in die Mitte, bald auf eine Seite gerückt — durch reizende Motive aus dem Leben, die dann auch die Komposition bestimmen, weiß Tizian diesen Zusammenstellungen von Heiligen immer neues Interesse zu geben. Bald reicht der kleine Johannes dem Christkind Rosen (Uffizien Nr. 633), bald Kirschen, die es spielend der Mutter zeigt (Wien; Abb. 185). Der passive Zug Palmas weicht zurück

hinter die Anfänge eines kleinen dramatischen Spiels, Giorgiones Schwermut hat einer aufgeweckteren Lebensfreude Platz gemacht, und Tizians besondere Kunst kündigt sich an in der vollendeten Stoffmalerei und dem freudigen Glanz der vielen durcheinander leuchtenden Farben. Diese Form des Heiligenbildes, die er zunächst, fast darf man sagen, wie eine Antiquität übernimmt und in seinem eigenen Stil weiterführt, hat er auch später nicht aufgegeben. Fast jede größere Galerie zeigt eine solche Madonna, manchmal mit Stiftern, und darin tritt dann Tizians Eigentümlichkeit so kräftig hervor, daß man sie nicht leicht mehr mit Bildern Giorgiones oder Palmas verwechseln wird. An genrehaften Zugaben erfindet er stets neues. Er war mindestens fünfzig Jahre alt, als er die in Erfindung und Technik gleich vollendete „Madonna mit dem Kaninchen" (Louvre) malte. Hier hat die Mutter der heiligen Katharina das Kind gereicht und hält ihm zur Beruhigung den kleinen vierbeinigen Spielgefährten hin.

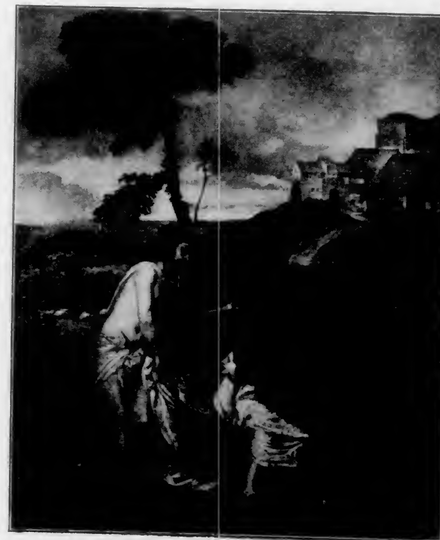


Abb. 186. Noli me tangere, von Tizian. London.

Die andre Bildergattung, die Tizian mit Giorgione verbindet, bezeichneten wir früher als „Landschaft mit Figuren" (I, S. 445). Mögen diese nun heilig oder weltlich sein, künstlerisch bleibt der Charakter aller dieser Bilder derselbe: die Zusammenstimmung der beiden Bestandteile ist für unsern Eindruck wichtiger als die mit den Figuren gestellte Historie. Auf dem kleinen Noli me tangere in London (Abb. 186) haben Christus als Gärtner und Magdalena nur die Wirkung einer stark betonten Staffage, die Landschaft bedeutet mehr, und sie stimmt in ihrer rechten Hälfte mit derjenigen überein, die Tizian auf Giorgiones Dresdener Venus (I, S. 441) anbrachte, woraus sich annähernd die Zeit des Noli me tangere ergeben wird. Damals

entstanden auch die schnell hingeworfenen Fresken in Padua, sämtlich Figurenlandschaften: „Joachim und Anna“ (Scuola del Carmine) und drei Antoniusgeschichten (Scuola del Santo), unter denen das „Zeugnis des Neugeborenen“, eine ganz volle Komposition mit fünfzehn Figuren, am stärksten an Giorgione anklingt. Betrachten wir hiernach das köstliche Bild der Villa Borghese (Abb. 187), das in diese Jahre gehören muß, so hat es ebenfalls noch nicht die volle Meisterschaft seiner reifen Hauptwerke. Der bekleideten Frau gibt ihre steife Faltentracht etwas schweres und unbeholfenes, und auch die schöne Nackte hat in ihrer Haltung noch einen Rest von Gebundenheit. Die zwei, die sich niedergelassen haben auf dem Rande des Brunnens, zu dem ein antiker Sarkophag hat dienen müssen, bedeuten einen Gegensatz, und darnach hat man erst in neuerer Zeit den Titel des Bildes gemacht; Ridolfi wußte noch nicht mehr zu sagen als: „Zwei Frauen an einem Brunnen und zwischen ihnen ein Kind, das sich im Wasser spiegelt.“ An das ewige Thema der Liebe wird man ja bei solchen Bildern zuerst und immer wieder denken, und darauf scheinen auch Einzelheiten zu deuten, wie der im Brunnenwasser plätschernde Amorino und die zum teil zerblätterten Rosen, vielleicht auch das Kaninchenpaar in der Landschaft, wiewohl das Kaninchen überhaupt Tizians Lieblingstier ist. Von einer himmlischen und einer irdischen Liebe handeln bekannte und beliebte Bücher der älteren Renaissancezeit, die 1505 erschienenen Asolani Bembos (I, S. 438) und Castigliones Gespräche über den vollendeten Weltmann. Dieser Titel Amor sacro e profano hat wenigstens das für sich, daß er uns einen dem Eindruck des Bildes verwandten Stimmungsklang mitteilt. Dächten wir uns dagegen nach einer neuesten Erklärung, daß hier Tizian nach Valerius Flaccus habe erzählen wollen, wie Venus Medea besucht und sie überredet, sie möchte ihr folgen in den Hain, wo Jason auf sie wartet: so müßten wir enttäuscht fragen, warum er denn das nicht wenigstens durch irgend etwas Handlung auszudrücken verstanden habe. Oder wäre nicht unter den Reitern und Jägern der Staffage oder auf dem reliefgeschmückten Sarkophag für den Künstler eine Gelegenheit gewesen, anzudeuten, wie wir die Hauptfiguren zu verstehen hätten? So haben wir nur ein schönes äußeres Dasein, ein Existenzbild, dessen Beziehung auf irgend einen Sinn — man nennt das ja gewöhnlich Allegorie — dem Besteller, dessen Wappen auf dem Sarkophag angebracht ist, natürlich ohne weiteres klar war. Es ist ja möglich, daß die venezianischen Maler viel häufiger, als man anzunehmen pflegt, ihre Anregungen bei den antiken Dichtern suchten. Dann hätte eben ihre Natur doch immer wieder gleichsam



Abb. 187. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian. Rom, Villa Borghese.

wider Willen das einzelne Faktum in etwas Zuständliches von allgemeiner Anziehungskraft umgesetzt. Der Reiz liegt hier gerade in dem Dämmerigen und Unbestimmten des Ausdrucks. Voll und reich mit etwas Architektur und Staffage kann sich auf der breiten Tafel die Landschaft entfalten. Die Farben sind tief und satt, der Vortrag ist flüssig. Die Stimmung ist nicht mehr, wie bei Giorgione, trübe und elegisch, sondern heiter und sogar prächtig. Das ist Tizians Stimmung! Das Bild könnte noch zu Giorgiones Lebzeiten gemalt worden sein. — Anstatt solcher an eine Novelle erinnernder Motive einer schönen Existenz, wie sie sein Genosse liebte, sucht sich Tizian fortan für Profanbilder deutlichere mythologische Gegenstände, die seinem Temperament mehr zusagen. Wir werden sie gleich kennen lernen. Es gibt aber noch ein liebliches Jugendbild von ihm, rein idyllisch mit den „drei Lebensaltern“ (London, Bridgewatergalerie), die er ganz anders darstellt als Lotto (I, S. 463). Die Menschen bilden wieder die bedeutend hervortretende Staffage einer stimmungsvollen Landschaft: vorn rechts unter einem Baume weckt Amor zwei schlafende Kinder zum Spiel, gegenüber ruht ein Hirtenpaar im Grase, im Mittelgrunde sitzt ein Greis und betrachtet vor ihm ausgebreitete menschliche Gebeine. Die Landschaft hat denselben Charakter wie auf dem „Noli me tangere“ und dem Bilde der Villa Borghese. Es gibt zwei Kopien von Sassoferrato (Rom, Villa Borghese und Pal. Doria), und Annibale Caracci hat die Hirtengruppe zu einer farbenreichen Schäferszene verarbeitet (Braunschweig Nr. 477). Im ganzen ist Tizian dieser kontemplative Zug fremd, und er macht aus solchem Gegenstand leicht auf irgend

entstanden auch die schnell hingeworfenen Fresken in Padua, sämtlich Figurenlandschaften: „Joachim und Anna“ (Scuola del Carmine) und drei Antoniusgeschichten (Scuola del Santo), unter denen das „Zeugnis des Neugeborenen“, eine ganz volle Komposition mit fünfzehn Figuren, am stärksten an Giorgione anklingt. Betrachten wir hiernach das köstliche Bild der Villa Borghese (Abb. 187), das in diese Jahre gehören muß, so hat es ebenfalls noch nicht die volle Meisterschaft seiner reifen Hauptwerke. Der bekleideten Frau gibt ihre steife Faltentracht etwas schweres und unbeholfenes, und auch die schöne Nackte hat in ihrer Haltung noch einen Rest von Gebundenheit. Die zwei, die sich niedergelassen haben auf dem Rande des Brunnens, zu dem ein antiker Sarkophag hat dienen müssen, bedeuten einen Gegensatz, und darnach hat man erst in neuerer Zeit den Titel des Bildes gemacht; Ridolfi wußte noch nicht mehr zu sagen als: „Zwei Frauen an einem Brunnen und zwischen ihnen ein Kind, das sich im Wasser spiegelt.“ An das ewige Thema der Liebe wird man ja bei solchen Bildern zuerst und immer wieder denken, und darauf scheinen auch Einzelheiten zu deuten, wie der im Brunnenwasser plätschernde Amorino und die zum teil zerblätterten Rosen, vielleicht auch das Kaninchenpaar in der Landschaft, wiewohl das Kaninchen überhaupt Tizians Lieblingstier ist. Von einer himmlischen und einer irdischen Liebe handeln bekannte und beliebte Bücher der älteren Renaissancezeit, die 1505 erschienenen Asolani Bembos (I, S. 438) und Castigliones Gespräche über den vollendeten Weltmann. Dieser Titel Amor sacro e profano hat wenigstens das für sich, daß er uns einen dem Eindruck des Bildes verwandten Stimmungsklang mitteilt. Dächten wir uns dagegen nach einer neuesten Erklärung, daß hier Tizian nach Valerius Flaccus habe erzählen wollen, wie Venus Medea besucht und sie überredet, sie möchte ihr folgen in den Hain, wo Jason auf sie wartet: so müßten wir enttäuscht fragen, warum er denn das nicht wenigstens durch irgend etwas Handlung auszudrücken verstanden habe. Oder wäre nicht unter den Reitern und Jägern der Staffage oder auf dem reliefgeschmückten Sarkophag für den Künstler eine Gelegenheit gewesen, anzudeuten, wie wir die Hauptfiguren zu verstehen hätten? So haben wir nur ein schönes äußeres Dasein, ein Existenzbild, dessen Beziehung auf irgend einen Sinn — man nennt das ja gewöhnlich Allegorie — dem Besteller, dessen Wappen auf dem Sarkophag angebracht ist, natürlich ohne weiteres klar war. Es ist ja möglich, daß die venezianischen Maler viel häufiger, als man anzunehmen pflegt, ihre Anregungen bei den antiken Dichtern suchten. Dann hätte eben ihre Natur doch immer wieder gleichsam



Abb. 187. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian. Rom, Villa Borghese.

wider Willen das einzelne Faktum in etwas Zuständliches von allgemeiner Anziehungskraft umgesetzt. Der Reiz liegt hier gerade in dem Dämmerigen und Unbestimmten des Ausdrucks. Voll und reich mit etwas Architektur und Staffage kann sich auf der breiten Tafel die Landschaft entfalten. Die Farben sind tief und satt, der Vortrag ist flüssig. Die Stimmung ist nicht mehr, wie bei Giorgione, trübe und elegisch, sondern heiter und sogar prächtig. Das ist Tizians Stimmung! Das Bild könnte noch zu Giorgiones Lebzeiten gemalt worden sein. — Anstatt solcher an eine Novelle erinnernder Motive einer schönen Existenz, wie sie sein Genosse liebte, sucht sich Tizian fortan für Profanbilder deutlichere mythologische Gegenstände, die seinem Temperament mehr zusagen. Wir werden sie gleich kennen lernen. Es gibt aber noch ein liebliches Jugendbild von ihm, rein idyllisch mit den „drei Lebensaltern“ (London, Bridgewatergalerie), die er ganz anders darstellt als Lotto (I, S. 463). Die Menschen bilden wieder die bedeutend hervortretende Staffage einer stimmungsvollen Landschaft: vorn rechts unter einem Baume weckt Amor zwei schlafende Kinder zum Spiel, gegenüber ruht ein Hirtenpaar im Grase, im Mittelgrunde sitzt ein Greis und betrachtet vor ihm ausgebreitete menschliche Gebeine. Die Landschaft hat denselben Charakter wie auf dem „Noli me tangere“ und dem Bilde der Villa Borghese. Es gibt zwei Kopien von Sassoferrato (Rom, Villa Borghese und Pal. Doria), und Annibale Caracci hat die Hirtengruppe zu einer farbenreichen Schäferszene verarbeitet (Braunschweig Nr. 477). Im ganzen ist Tizian dieser kontemplative Zug fremd, und er macht aus solchem Gegenstand leicht auf irgend

eine Art etwas lebendigeres. Eigentümlich ist sodann für ihn, daß die Musik auf seinen Bildern nur noch selten erscheint; gewöhnlich musizieren bei ihm die Engel nicht mehr wie bei Giovanni Bellini. Dafür weiß er aber reichliche Harmonie in Bewegung und Licht zu geben. Er war übrigens auch nicht musikalisch, wie Giorgione oder Sebastiano del Piombo.

Abgesehen von dem Porträt, welches, bei Tizian eine Gattung für sich, uns zuletzt beschäftigen wird, zeigt sich uns seine frei und selbständig gewordene Kunst auf zwei Gebieten. Das eine gibt äußerlich den Ersatz für das Existenzbild Giorgiones und Palmas und hat statt dessen mythologische Gegenstände: Bacchanale und antike Liebesszenen, sodann Venusdarstellungen, jene bewegt und temperamentvoll, diese mehr ruhig und liebreizend. Der Stoffkreis sagte nicht nur der Neigung des Malers zu, sondern er entsprach auch vor allem den Wünschen seiner Besteller. Tizian malte mehr, als alle seine Vorgänger, für die kleineren italienischen Höfe, die ihn förmlich umwarben mit ihren Aufträgen. So hatte sich die Zeit geändert. Wir werden alle diese Profanbilder als „höfische Kunst“ auffassen dürfen. Das zweite Gebiet machen Tizians Kirchenbilder aus, worin er sich nun ebenso eine neue, eigene Richtung suchte. Die schönsten malte er für die Kirchen Venedigs, das immer seine Heimatstadt blieb, obwohl Papst und Kaiser, Könige und Fürsten bemüht waren, ihn in ihre Dienste zu ziehen. Er war klug genug, sich nicht in die Abhängigkeit von Gönnern zu begeben, und hatte dafür den Vorteil, wenn er sie brauchte, ihnen gegenüber nicht hilflos, sondern als Bürger einer angesehenen Stadtrepublik zu erscheinen. Zum Pfalzgrafen ließ er sich vom Kaiser machen, aber Hofmaler zu werden, wie Giulio Romano in Mantua, verschmähte er. So konnte er seinen festen Wohnsitz behalten und doch seine vielseitigen Beziehungen pflegen, durch die er allmählich in Italien ein wichtiger Mann wurde, ein großer Herr, wie kein Künstler vor ihm. Persönliches Leben und künstlerisches Schaffen hängen hier eng zusammen. Für uns sind heute Tizians Bilder geschichtliche Ergebnisse, um deren willen wir die Zeit studieren. Seinen Bestellern waren sie oft nur Mittel für ganz andere Zwecke. Die Kunst trat in den Dienst der Diplomatie, und Tizian war lebenserfahren genug, zu wissen, daß es unter den Kunstkennern solche Rechner gab, aber wie oft mußte er doch diese Erfahrung wieder von neuem machen!

Ehe wir die Bilder betrachten, die er für Kirchen und Paläste malte,

müssen wir einen Blick in die Zeit tun und auf die äußeren Umstände seines Lebens und die Menschen seines Kreises. Nach 1530, wo er sich den sechzigen nähert, ändern sich allmählich seine Lebensverhältnisse.

Nach dem Tode Giovanni Bellinis (1516) bekam er dessen Amt als Makler am Deutschen Kaufhause, um das er sich bereits bei seines Lehrers Lebzeiten vergeblich beworben hatte. Dieses Amt gab seinem Inhaber außer einem festen Gehalt auch Gelegenheit zu mancherlei Aufträgen; so hatte er z. B. ein Bild zu malen, das jeder Doge bei seinem Abgange stiften mußte. Tizian schätzte den Erwerb und verstand ihm nachzugehen, ohne seiner Person etwas zu vergeben, und so wurde er mit der Zeit ein wohlhabender und angesehener Mann. Seiner Tochter Lavinia konnte er eine Mitgift von 2400 Dukaten geben und unter den Stücken ihrer Aussteuer die auf ihren Bildnissen erscheinende Perlenkette, die nach heutiger Schätzung wohl den zwanzigfachen Wert jener Summe haben könnte. Er war ein vollendeter Weltmann und den Freuden der Geselligkeit und der Tafel zugetan. Dem Kreise der Humanisten, die sich um den Buchdrucker und Verleger Aldus Manutius und dessen Sohn sammelten, stand er nahe, obwohl er sich an ihren Interessen nicht mit selbständigen Kenntnissen beteiligen konnte. Mit Bembo (S. 207), der vor und nach seinem römischen Aufenthalte in Venedig lebte, war er befreundet (er hat ihn mehrmals gemalt), ebenso mit dem Ge-



Abb. 188. Bildnis Aretinos (Ausschnitt), von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

eine Art etwas lebendigeres. Eigentümlich ist sodann für ihn, daß die Musik auf seinen Bildern nur noch selten erscheint; gewöhnlich musizieren bei ihm die Engel nicht mehr wie bei Giovanni Bellini. Dafür weiß er aber reichliche Harmonie in Bewegung und Licht zu geben. Er war übrigens auch nicht musikalisch, wie Giorgione oder Sebastiano del Piombo.

Abgesehen von dem Porträt, welches, bei Tizian eine Gattung für sich, uns zuletzt beschäftigen wird, zeigt sich uns seine frei und selbständig gewordene Kunst auf zwei Gebieten. Das eine gibt äußerlich den Ersatz für das Existenzbild Giorgiones und Palmas und hat statt dessen mythologische Gegenstände: Bacchanale und antike Liebesszenen, sodann Venusdarstellungen, jene bewegt und temperamentvoll, diese mehr ruhig und liebreizend. Der Stoffkreis sagte nicht nur der Neigung des Malers zu, sondern er entsprach auch vor allem den Wünschen seiner Besteller. Tizian malte mehr, als alle seine Vorgänger, für die kleineren italienischen Höfe, die ihn förmlich umwarben mit ihren Aufträgen. So hatte sich die Zeit geändert. Wir werden alle diese Profanbilder als „höfische Kunst" auffassen dürfen. Das zweite Gebiet machen Tizians Kirchenbilder aus, worin er sich nun ebenso eine neue, eigene Richtung suchte. Die schönsten malte er für die Kirchen Venedigs, das immer seine Heimatstadt blieb, obwohl Papst und Kaiser, Könige und Fürsten bemüht waren, ihn in ihre Dienste zu ziehen. Er war klug genug, sich nicht in die Abhängigkeit von Gönnern zu begeben, und hatte dafür den Vorteil, wenn er sie brauchte, ihnen gegenüber nicht hilflos, sondern als Bürger einer angesehenen Stadtrepublik zu erscheinen. Zum Pfalzgrafen ließ er sich vom Kaiser machen, aber Hofmaler zu werden, wie Giulio Romano in Mantua, verschmähte er. So konnte er seinen festen Wohnsitz behalten und doch seine vielseitigen Beziehungen pflegen, durch die er allmählich in Italien ein wichtiger Mann wurde, ein großer Herr, wie kein Künstler vor ihm. Persönliches Leben und künstlerisches Schaffen hängen hier eng zusammen. Für uns sind heute Tizians Bilder geschichtliche Ergebnisse, um deren willen wir die Zeit studieren. Seinen Bestellern waren sie oft nur Mittel für ganz andere Zwecke. Die Kunst trat in den Dienst der Diplomatie, und Tizian war lebenserfahren genug, zu wissen, daß es unter den Kunstkennern solche Rechner gab, aber wie oft mußte er doch diese Erfahrung wieder von neuem machen!

Ehe wir die Bilder betrachten, die er für Kirchen und Paläste malte,

müssen wir einen Blick in die Zeit tun und auf die äußeren Umstände seines Lebens und die Menschen seines Kreises. Nach 1530, wo er sich den sechzigen nähert, ändern sich allmählich seine Lebensverhältnisse.

Nach dem Tode Giovanni Bellinis (1516) bekam er dessen Amt als Makler am Deutschen Kaufhause, um das er sich bereits bei seines Lehrers Lebzeiten vergeblich beworben hatte. Dieses Amt gab seinem Inhaber außer einem festen Gehalt auch Gelegenheit zu mancherlei Aufträgen; so hatte er z. B. ein Bild zu malen, das jeder Doge bei seinem Abgange stiften mußte. Tizian schätzte den Erwerb und verstand ihm nachzugehen, ohne seiner Person etwas zu vergeben, und so wurde er mit der Zeit ein wohlhabender und angesehener Mann. Seiner Tochter Lavinia konnte er eine Mitgift von 2400 Dukaten geben und unter den Stücken ihrer Aussteuer die auf ihren Bildnissen erscheinende Perlenkette, die nach heutiger Schätzung wohl den zwanzigfachen Wert jener Summe haben könnte. Er war ein vollendeter Weltmann und den Freuden der Geselligkeit und der Tafel zugetan. Dem Kreise der Humanisten, die sich um den Buchdrucker und Verleger Aldus Manutius und dessen Sohn sammelten, stand er nahe, obwohl er sich an ihren Interessen nicht mit selbständigen Kenntnissen beteiligen konnte. Mit Bembo (S. 207), der vor und nach seinem römischen Aufenthalte in Venedig lebte, war er befreundet (er hat ihn mehrmals gemalt), ebenso mit dem Ge-



Abb. 188. Bildnis Aretinos (Ausschnitt), von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

schichtschreiber und Dichter Navagero, dem edelsten Vertreter venezianischer Bildung (S. 209). Ein besonders nahes Verhältnis fand er bald zu Pietro Aretino (Abb. 188), wohl dem geistreichsten, zugleich aber dem widerwärtigsten Pamphletisten, den es je gegeben hat, der 1527 aus Rom hatte flüchten müssen und nun unter dem Schutze der Republik weiter lebte und lästerte. Er war ein ausgezeichneter Unterhalter, und Fürsten und Könige wußten sich die Dienste seiner Feder durch klingenden Lohn zu erhalten. Tizian, der solche Reklame nicht nötig gehabt hätte, war er nützlich und vor allem als Gesellschafter angenehm. Tizian hat ihn gemalt und ihm andere Dienste erwiesen, und Aretino war ihm, soweit ein solcher Mensch beständig sein konnte, zugetan. Geschadet hat Aretino wenigstens Tizian nicht, und an Aretinos schlechten Streichen, seinen Intrigen gegen des Künstlers Fachgenossen, z. B. Raffael, hat sich Tizian nie beteiligt, so daß ihm aus dieser seltsamen Lebensgemeinschaft zum mindesten kein persönlicher Vorwurf erwächst.

Gleichzeitig mit Aretino kamen zwei andere Männer nach Venedig: der Bildhauer und Architekt Jacopo Sansovino, der hier eine glänzende Tätigkeit entfaltete und von nun an zu dem Kreise seines großen Malerkollegen gehörte, und Sebastiano del Piombo, Tizians jüngerer Schulgenosse, der aber längst nach Rom zu Michelangelo gezogen war (S. 190) und nun, infolge der Plünderung der Stadt durch die deutschen Landsknechte von dort weggetrieben, wenigstens einige Jahre in Venedig zubrachte (bis 1530). Durch ihn konnte Tizian von Michelangelos Kunst nähere Kenntnis nehmen und auch von den Kämpfen der beiden gegen die Schüler Raffaels erfahren. Mit Augen sehen sollte Tizian die Stätte dieses Kampfes und seine Denkmäler erst viel später, als alles das längst der Vergangenheit angehörte, und der König der Maler zu ganz anderem Zwecke mit einem Geleite des Herzogs Guidobaldo II. von Urbino in Rom eintraf und vor Paul III. im Vatikan erschien (Herbst 1545). Sebastiano und Vasari führten ihn damals umher, Raffaels Fresken bewunderte er aufrichtig, und Michelangelo machte dem Venezianer, der ja nicht sein Nebenbuhler war, seine Aufwartung. Solche Gegensätze haben Tizians glückliches Leben nie gestört.

Kehren wir nach Venedig zurück, so meint man, — ob mit Recht, läßt sich nicht ausmachen — in den energischen Figuren seines „Petrus Martyr“ (1530) einen damals durch Sebastiano vermittelten Anklang an Michelangelo wahrzunehmen. Um dieselbe Zeit verlor er nach kaum siebenjähriger Ehe seine Gattin. Eine Schwester und später seine Tochter Lavinia (Abb. 189)

bis zu ihrer Verheiratung führten ihm das Haus. Er bezog im äußersten Norden der Stadt, unweit der Kirche Giovanni e Paolo, ein geräumiges Quartier, zu dem später noch ein anliegendes Gartengrundstück hinzukam, darin sah er nun die durch Schilderungen von Zeitgenossen berühmt gewor-



Abb. 189. Lavinia, von Tizian. Berlin.

denen Gesellschaften von Herren und Damen um sich versammelt. Für die angesehenen Fremden, die Venedig besuchten, gehörte dies Künstlerhaus zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, und manchen fürstlichen Gast sah es unter seinem Dach.

Wie hatte sich das Aussehen Italiens geändert! Das Kunstleben Roms

schichtschreiber und Dichter Navagero, dem edelsten Vertreter venezianischer Bildung (S. 209). Ein besonders nahes Verhältnis fand er bald zu Pietro Aretino (Abb. 188), wohl dem geistreichsten, zugleich aber dem widerwärtigsten Pamphletisten, den es je gegeben hat, der 1527 aus Rom hatte flüchten müssen und nun unter dem Schutze der Republik weiter lebte und lästerte. Er war ein ausgezeichneter Unterhalter, und Fürsten und Könige wußten sich die Dienste seiner Feder durch klingenden Lohn zu erhalten. Tizian, der solche Reklame nicht nötig gehabt hätte, war er nützlich und vor allem als Gesellschafter angenehm. Tizian hat ihn gemalt und ihm andere Dienste erwiesen, und Aretino war ihm, soweit ein solcher Mensch beständig sein konnte, zugetan. Geschadet hat Aretino wenigstens Tizian nicht, und an Aretinos schlechten Streichen, seinen Intrigen gegen des Künstlers Fachgenossen, z. B. Raffael, hat sich Tizian nie beteiligt, so daß ihm aus dieser seltsamen Lebensgemeinschaft zum mindesten kein persönlicher Vorwurf erwächst.

Gleichzeitig mit Aretino kamen zwei andere Männer nach Venedig: der Bildhauer und Architekt Jacopo Sansovino, der hier eine glänzende Tätigkeit entfaltete und von nun an zu dem Kreise seines großen Malerkollegen gehörte, und Sebastiano del Piombo, Tizians jüngerer Schulgenosse, der aber längst nach Rom zu Michelangelo gezogen war (S. 190) und nun, infolge der Plünderung der Stadt durch die deutschen Landsknechte von dort weggetrieben, wenigstens einige Jahre in Venedig zubrachte (bis 1530). Durch ihn konnte Tizian von Michelangelos Kunst nähere Kenntnis nehmen und auch von den Kämpfen der beiden gegen die Schüler Raffaels erfahren. Mit Augen sehen sollte Tizian die Stätte dieses Kampfes und seine Denkmäler erst viel später, als alles das längst der Vergangenheit angehörte, und der König der Maler zu ganz anderem Zwecke mit einem Geleite des Herzogs Guidobaldo II. von Urbino in Rom eintraf und vor Paul III. im Vatikan erschien (Herbst 1545). Sebastiano und Vasari führten ihn damals umher, Raffaels Fresken bewunderte er aufrichtig, und Michelangelo machte dem Venezianer, der ja nicht sein Nebenbuhler war, seine Aufwartung. Solche Gegensätze haben Tizians glückliches Leben nie gestört.

Kehren wir nach Venedig zurück, so meint man, — ob mit Recht, läßt sich nicht ausmachen — in den energischen Figuren seines „Petrus Martyr" (1530) einen damals durch Sebastiano vermittelten Anklang an Michelangelo wahrzunehmen. Um dieselbe Zeit verlor er nach kaum siebenjähriger Ehe seine Gattin. Eine Schwester und später seine Tochter Lavinia (Abb. 189)

bis zu ihrer Verheiratung führten ihm das Haus. Er bezog im äußersten Norden der Stadt, unweit der Kirche Giovanni e Paolo, ein geräumiges Quartier, zu dem später noch ein anliegendes Gartengrundstück hinzukam, darin sah er nun die durch Schilderungen von Zeitgenossen berühmt gewor-



Abb. 189. Lavinia, von Tizian. Berlin.

denen Gesellschaften von Herren und Damen um sich versammelt. Für die angesehenen Fremden, die Venedig besuchten, gehörte dies Künstlerhaus zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, und manchen fürstlichen Gast sah es unter seinem Dach.

Wie hatte sich das Aussehen Italiens geändert! Das Kunstleben Roms

hatte durch die Plünderung (1527) einen Schlag bekommen, von dem es sich nicht mehr erholen konnte. Von Raffaels Nachfolgern war der angesehenste, Giulio Romano, in Mantua gestorben (1546). Michelangelo machte sich mißmutig unter fortwährenden Störungen an die Ausführung seiner letzten Werke. Sebastiano ruhte schon lange auf den Erträgnissen seiner römischen Pfründe aus. Italien war noch immer erfüllt von den Kriegen, die Habsburg und Frankreich um das Erbe der mailändischen Herzoge führten, der Kirchenstaat und Neapel waren in Mitleidenschaft gezogen, und die Fürsten zweiten Ranges mußten hier oder dort Heerfolge leisten. Venedig litt am wenigsten unter diesem allgemeinen Unglück; sein Gebiet war wenigstens nicht unmittelbar von den Kriegswirren betroffen worden. Die Republik war zwar von ihrer früheren Höhe hinabgestiegen, und der Großtürke fing an ihre Flagge und ihren Besitz im Orient zu bedrängen, aber in den Privatverhältnissen machte sich das noch nicht geltend, und das Leben in Venedig war reich und prunkvoll wie zuvor. Dort also hatte Tizian seine sichere und behagliche Heimat. Seiner heiteren Kunst merkt man nichts an von der Schwere des nationalen Unglücks. Seine Werke sind Denkmäler ihrer Zeit und zum teil Zeugnisse aus einem italienischen Gesellschaftskreise, der das Leben immer noch von der leichten Seite nahm. Oder sie sind hervorgerufen durch die fremden Fürsten, den Kaiser und den König von Spanien, die zum äußeren Schmuck und zur Verherrlichung ihrer Erfolge auch die Kunst brauchten. Und da Tizian ohnehin immer mehr Bildnismaler wurde, und das Porträt für diese Zeit am wichtigsten war, so mußte ihm wohl alles zufallen. Seine Kunst hatte also bis zuletzt den großen Vorteil, daß sie mit der Zeit ging. Kirchenbilder endlich brauchte man in Venedig nach wie vor, und Tizian hat ihrer viele gemalt.

Von den religiösen Bildern, auf denen wir ihn eigene Wege einschlagen sehen, ist das früheste das Christusbrustbild mit dem Zinsgroschen (Dresden; Abb. 190). Die Farbe ist von dem feinsten Schmelz, die Ausführung von einer Sauberkeit und Zartheit, die man bei Tizian nicht erwarten würde, und der Typus des Christus mit dem durchgeistigten, etwas leidenden oder ermatteten schmalen Gesichte und der durchsichtigen Haut und mit dem seidenweichen Haar ist so tief aufgefaßt, wie niemals sonst bei einem Venezianer. Die Form des Brustbildes läßt nur die für den Ausdruck wesentlichsten Körperteile zu, Gesicht und Hände, und wir bekommen

nun den Vorgang scharf und ganz auf das Geistige bezogen, wie wir es bei Lionardo gewohnt sind, an den wir auch durch die Farbe mit ihrem ausgesprochenen Helldunkel erinnert werden. Dazu kommt als wesentlich mitwirkendes Motiv ein nach Form und Bewegung durchgeführter Gegensatz der zwei Hände. Wie ist Tizian zu dieser ihm sonst nicht eigenen Sprache gekommen? Er muß Gründe gehabt haben, hier besonders eindringlich zu reden, und er muß hier ein besonders feines Werk haben hervorbringen wollen. Es war nach Vasari für eine Schranktür in dem Arbeitszimmer des Herzogs Alfons I. von Ferrara bestimmt. Tizian hatte Anlaß, diesem seinem ältesten fürstlichen Gönner vor allen dankbar zu sein. Er malte viel für den Herzog, der früher vergeblich von Raffael Bilder zu bekommen gesucht hatte (S. 217). Die Anwendung der Geschichte vom Zinsgroschen: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gotte was Gottes ist“ steht noch jetzt auf den Goldmünzen des Herzogs in lateinischer Sprache zu lesen. Sein Leben gab ihm reichlich Gelegenheit, den Spruch zu bedenken. Gegen zwei Statthalter Gottes, Julius II. und Clemens VII., mußte er unablässig gerüstet auf der Hut sein, und schließlich blieb dem persönlich tapferen und kriegstüchtigen Manne doch nur übrig, sich unter den starken Schutz Kaiser Karls V. zu bergen, als dieser 1532 in Bologna Hoflager hielt. Es ist merkwürdig, daß dieses Schutzverhältnis auch zwei Tizianische Bilder zum Opfer forderte: das des Herzogs aus früheren Jahren, ein von den Zeitgenossen viel gepriesenes Kunstwerk, und das seines Sohnes, des Prinzen Ercole. Beide gefielen dem Kaiser ausnehmend, der Herzog mußte sie hergeben, und die Bilder wanderten



Abb. 190. Der Zinsgroschen, von Tizian. Dresden.

hatte durch die Plünderung (1527) einen Schlag bekommen, von dem es sich nicht mehr erholen konnte. Von Raffaels Nachfolgern war der angesehenste, Giulio Romano, in Mantua gestorben (1546). Michelangelo machte sich mißmutig unter fortwährenden Störungen an die Ausführung seiner letzten Werke. Sebastiano ruhte schon lange auf den Erträgnissen seiner römischen Pfründe aus. Italien war noch immer erfüllt von den Kriegen, die Habsburg und Frankreich um das Erbe der mailändischen Herzoge führten, der Kirchenstaat und Neapel waren in Mitleidenschaft gezogen, und die Fürsten zweiten Ranges mußten hier oder dort Heerfolge leisten. Venedig litt am wenigsten unter diesem allgemeinen Unglück; sein Gebiet war wenigstens nicht unmittelbar von den Kriegswirren betroffen worden. Die Republik war zwar von ihrer früheren Höhe hinabgestiegen, und der Großtürke fing an ihre Flagge und ihren Besitz im Orient zu bedrängen, aber in den Privatverhältnissen machte sich das noch nicht geltend, und das Leben in Venedig war reich und prunkvoll wie zuvor. Dort also hatte Tizian seine sichere und behagliche Heimat. Seiner heiteren Kunst merkt man nichts an von der Schwere des nationalen Unglücks. Seine Werke sind Denkmäler ihrer Zeit und zum teil Zeugnisse aus einem italienischen Gesellschaftskreise, der das Leben immer noch von der leichten Seite nahm. Oder sie sind hervorgerufen durch die fremden Fürsten, den Kaiser und den König von Spanien, die zum äußeren Schmuck und zur Verherrlichung ihrer Erfolge auch die Kunst brauchten. Und da Tizian ohnehin immer mehr Bildnismaler wurde, und das Porträt für diese Zeit am wichtigsten war, so mußte ihm wohl alles zufallen. Seine Kunst hatte also bis zuletzt den großen Vorteil, daß sie mit der Zeit ging. Kirchenbilder endlich brauchte man in Venedig nach wie vor, und Tizian hat ihrer viele gemalt.

Von den religiösen Bildern, auf denen wir ihn eigene Wege einschlagen sehen, ist das früheste das Christusbrustbild mit dem Zinsgroschen (Dresden; Abb. 190). Die Farbe ist von dem feinsten Schmelz, die Ausführung von einer Sauberkeit und Zartheit, die man bei Tizian nicht erwarten würde, und der Typus des Christus mit dem durchgeistigten, etwas leidenden oder ermatteten schmalen Gesichte und der durchsichtigen Haut und mit dem seidenweichen Haar ist so tief aufgefaßt, wie niemals sonst bei einem Venezianer. Die Form des Brustbildes läßt nur die für den Ausdruck wesentlichsten Körperteile zu, Gesicht und Hände, und wir bekommen

nun den Vorgang scharf und ganz auf das Geistige bezogen, wie wir es bei Lionardo gewohnt sind, an den wir auch durch die Farbe mit ihrem ausgesprochenen Helldunkel erinnert werden. Dazu kommt als wesentlich mitwirkendes Motiv ein nach Form und Bewegung durchgeführter Gegensatz der zwei Hände. Wie ist Tizian zu dieser ihm sonst nicht eigenen Sprache gekommen? Er muß Gründe gehabt haben, hier besonders eindringlich zu reden, und er muß hier ein besonders feines Werk haben hervorbringen wollen. Es war nach Vasari für eine Schranktür in dem Arbeitszimmer des Herzogs Alfons I. von Ferrara bestimmt. Tizian hatte Anlaß, diesem seinem ältesten fürstlichen Gönner vor allen dankbar zu sein. Er malte viel für den Herzog, der früher vergeblich von Raffael Bilder zu bekommen gesucht hatte (S. 217). Die Anwendung der Geschichte vom Zinsgroschen: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gotte was Gottes ist“ steht noch jetzt auf den Goldmünzen des Herzogs in lateinischer Sprache zu lesen. Sein Leben gab ihm reichlich Gelegenheit, den Spruch zu bedenken. Gegen zwei Statthalter Gottes, Julius II. und Clemens VII., mußte er unablässig gerüstet auf der Hut sein, und schließlich blieb dem persönlich tapferen und kriegstüchtigen Manne doch nur übrig, sich unter den starken Schutz Kaiser Karls V. zu bergen, als dieser 1532 in Bologna Hoflager hielt. Es ist merkwürdig, daß dieses Schutzverhältnis auch zwei Tizianische Bilder zum Opfer forderte: das des Herzogs aus früheren Jahren, ein von den Zeitgenossen viel gepriesenes Kunstwerk, und das seines Sohnes, des Prinzen Ercole. Beide gefielen dem Kaiser ausnehmend, der Herzog mußte sie hergeben, und die Bilder wanderten



Abb. 190. Der Zinsgroschen, von Tizian. Dresden.

1533 nach Spanien.*) Tizian war dem Herzog seit dem Frühjahr 1516 bekannt, und älter braucht auch der „Zinsgroschen" nicht zu sein. Daß er um 1508 im Wetteifer gewissermaßen mit Dürer gemalt worden sei, beruht auf einer späteren, unbegründeten Meinung. Die feine, emailartige Ausführung hat nichts mit nordischer Detailmalerei gemein, sie ist die Folge einer besonderen Sorgfalt, die Tizian einem Bilde zuwandte, das der Herzog täglich vor Augen haben sollte.

Seine großen Kirchenbilder forderten von selbst eine andere Art des Vortrags. Was ihn hier im Wesen von Bellini und den Älteren unterscheidet, das läßt sich an den bedeutendsten dieser sehr zahlreichen Bilder leicht wahrnehmen. Einige Jahre früher, als den „Zinsgroschen", malte Tizian für S. Spirito (jetzt in S. Maria della Salute) den heiligen Markus thronend, vor ihm Cosmas, Damian, Rochus und Sebastian (Abb. 192), eine nach dem Muster der Madonnenbilder angeordnete Heiligenversammlung, wie sie um dieselbe Zeit Giovanni Bellini und wenig früher Sebastiano in ihren berühmten Bildern in S. Giovanni Crisostomo (I, S. 424



Abb. 191. Bildnis Alfons I. von Ferrara (Ausschnitt), Kopie nach Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

*) Das Porträt des Herzogs mit der rechten Hand auf dem Kanonenrohr (Pal. Pitti Nr. 311; Abb. 191) ist die Kopie eines damals von Tizian gelieferten Ersatzstücks, wahrscheinlich von Dosso Dossi. Das Original ist in Madrid verloren gegangen, und der stehende bärtige Mann mit dem träumerischen Kopf, der die rechte Hand auf seinen Hund legt (Prado Nr. 452), stellt wohl den weicher angelegten Prinzen dar.

und II, S. 190) gegeben hatten. Bei Tizian ist alle Strenge, alles Enge in der Komposition geschwunden: man vergleiche den Petrus auf dem Votivbilde des Jacopo Pesaro (S. 259), die Figuren stehen und bewegen sich frei und in schönen Linien, das Licht fällt in breiten Massen ein und gruppiert die Gegenstände deutlich und groß, allmählich erst sucht sich das Auge die Einzelheiten, die den Eindruck des Ganzen nicht mehr beeinträchtigen. Das ist malerischer Stil auch im Kirchenbilde, und den entwickelt nun Tizian weiter bei Gegenständen, für die bis dahin das architektonisch komponierte Andachtbild auch in Venedig üblich gewesen war. — Auf der großen Tafel für den Hochaltar der Frari-Kirche mit der Himmelfahrt Mariä 1518 (jetzt Akademie; Abb. 193) ist der ursprünglichen Aufstellung entsprechend der Augenpunkt ganz niedrig genommen. Von unten herauf sehen wir schon in die Höhe zu der untersten Gruppe, den Aposteln, die, im Schatten und bereits etwas verkürzt, voller Bewegung nach der Mitte hin drängend, wahrnehmen, was sich über ihren Häuptern vollzieht. Das Auge wird durch diesen lebhaften Affekt weiter nach oben geleitet, wo Maria im vollen Lichte auf Wolken, von einem Kranze schöner Engel umgeben, emporschwebt. Und zwar wirklich schwebt, so wie es bis dahin keiner auszudrücken gewußt hatte, der einen ähnlichen Vorgang darstellen mußte, und auch viel später noch nicht Luini in seiner „Himmelfahrt Mariä" (S. 56). Ein Jahr nach Tizian behandelte Raffael die Aufgabe in seiner Transfiguration edel in den Formen und dem Sinne nach einer Vision entsprechend (S. 236). Bei Tizian wird



Abb. 192. Heiliger Markus, von Tizian. Venedig, S. Maria della Salute.

1533 nach Spanien.*) Tizian war dem Herzog seit dem Frühjahr 1516 bekannt, und älter braucht auch der „Zinsgroschen" nicht zu sein. Daß er um 1508 im Wetteifer gewissermaßen mit Dürer gemalt worden sei, beruht auf einer späteren, unbegründeten Meinung. Die feine, emailartige Ausführung hat nichts mit nordischer Detailmalerei gemein, sie ist die Folge einer besonderen Sorgfalt, die Tizian einem Bilde zuwandte, das der Herzog täglich vor Augen haben sollte.

Seine *großen Kirchenbilder* forderten von selbst eine andere Art des Vortrags. Was ihn hier im Wesen von Bellini und den Älteren unterscheidet, das läßt sich an den bedeutendsten dieser sehr zahlreichen Bilder leicht wahrnehmen. Einige Jahre früher, als den „Zinsgroschen", malte Tizian für S. Spirito (jetzt in S. Maria della Salute) den heiligen *Markus* thronend, vor ihm Cosmas, Damian, Rochus und Sebastian (Abb. 192), eine nach dem Muster der Madonnenbilder angeordnete Heiligenversammlung, wie sie um dieselbe Zeit Giovanni Bellini und wenig früher Sebastiano in ihren berühmten Bildern in S. Giovanni Crisostomo (I, S. 424



Abb. 191. Bildnis Alfons I. von Ferrara (Ausschnitt), Kopie nach Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

*) Das Porträt des Herzogs mit der rechten Hand auf dem Kanonenrohr (Pal. Pitti Nr. 311; Abb. 191) ist die Kopie eines damals von Tizian gelieferten Ersatzstücks, wahrscheinlich von Dosso Dossi. Das Original ist in Madrid verloren gegangen, und der stehende bärtige Mann mit dem träumerischen Kopf, der die rechte Hand auf seinen Hund legt (Prado Nr. 452), stellt wohl den weicher angelegten Prinzen dar.

und II, S. 190) gegeben hatten. Bei Tizian ist alle Strenge, alles Enge in der Komposition geschwunden: man vergleiche den Petrus auf dem Votivbilde des Jacopo Pesaro (S. 259), die Figuren stehen und bewegen sich frei und in schönen Linien, das Licht fällt in breiten Massen ein und gruppiert die Gegenstände deutlich und groß, allmählich erst sucht sich das Auge die Einzelheiten, die den Eindruck des Ganzen nicht mehr beeinträchtigen. Das ist malerischer Stil auch im Kirchenbilde, und den entwickelt nun Tizian weiter bei Gegenständen, für die bis dahin das architektonisch komponierte Andachtbild auch in Venedig üblich gewesen war. — Auf der großen Tafel für den Hochaltar der Frari-Kirche mit der *Himmelfahrt Mariä* 1518 (jetzt Akademie; Abb. 193) ist der ursprünglichen Aufstellung entsprechend der Augenpunkt ganz niedrig genommen. Von unten herauf sehen wir schon in die Höhe zu der untersten Gruppe, den Aposteln, die, im Schatten und bereits etwas verkürzt, voller Bewegung nach der Mitte hin drängend, wahrnehmen, was sich über ihren Häuptern vollzieht. Das Auge wird durch diesen lebhaften Affekt weiter nach oben geleitet, wo Maria im vollen Lichte auf Wolken, von einem Kranze schöner Engel umgeben, emporschwebt. Und zwar wirklich schwebt, so wie es bis dahin keiner auszudrücken gewußt hatte, der einen ähnlichen Vorgang darstellen mußte, und auch viel später noch nicht Luini in seiner „Himmelfahrt Mariä" (S. 56). Ein Jahr nach Tizian behandelte Raffael die Aufgabe in seiner Transfiguration edel in den Formen und dem Sinne nach einer Vision entsprechend (S. 236). Bei Tizian wird



Abb. 192. Heiliger Markus, von Tizian. Venedig, S. Maria della Salute.



Abb. 193. Mariä Himmelfahrt, von Tizian. Venedig, Akademie.



Abb. 194. Madonna der Familie Pesaro (ohne die Lünette), von Tizian. Venedig, S. Maria dei Frari.

der Eindruck von etwas wirklichem, mechanisch möglichem in noch höherem Grade erreicht. Maria steht auf den Wolken, die Falten ihres Kleides drücken eine Drehbewegung aus, ihr Mantel ist erfaßt von einem Wirbel,



Abb. 193. Mariä Himmelfahrt, von Tizian. Venedig, Akademie.



Abb. 194. Madonna der Familie Pesaro (ohne die Lünette), von Tizian. Venedig, S. Maria dei Frari.

der Eindruck von etwas wirklichem, mechanisch möglichem in noch höherem Grade erreicht. Maria steht auf den Wolken, die Falten ihres Kleides drücken eine Drehbewegung aus, ihr Mantel ist erfaßt von einem Wirbel,

der sie in die Höhe zieht zu Gottvater, welcher ganz oben, bloß im Brustbild, horizontal vorgeneigt und stark beschattet, sichtbar wird. Die Mechanik, die wir uns aus diesen einzelnen Teilen des Bildes suchend zusammenstellen, wirkt aber auf unsere Phantasie wie ein einziger Eindruck. Alles ist Leben und Bewegung, alles strebt nach oben, Schranken sind nicht mehr vorhanden. Das Wunderbare ist möglich geworden. Das wird aber mit bewirkt durch die Behandlung der Farbe und die Lichtführung, denen sich alles andere untergeordnet hat. Ganz gleichzeitig hat Correggio im Kloster S. Paolo zu Parma das Schweben und diese Putten, die Wolken und die Luftperspektive ebenso hervorgebracht. Die Elemente sind annähernd dieselben; bei Tizian, der ein Kirchenbild zu malen hatte, ist die erreichte Wirkung höher und feierlicher, bei Correggio ist sie sinnlicher. Die beiden Erscheinungen sind selbständig. Eine Einwirkung Correggios auf Tizian kann hier noch nicht angenommen werden.

An diese Vision schließt Tizian dann die alte Aufgabe der heiligen Konversation, aber in seiner ganz neuen Auffassung. An der Madonna des Hauses Pesaro (Venedig, Frari; Abb. 194) von 1526 soll er sieben Jahre lang gearbeitet haben. Er war der Familie verpflichtet, und man sieht dem Bilde auf den ersten Blick an, daß es sich hier um etwas wirklich großes handelt. Am Boden knieen die Glieder der Familie (links der alte Jacopo in Schwarz, rechts Benedetto im roten Damastmantel) unter der lorbeerbekränzten orangefarbenen Fahne mit dem Wappen Alexanders VI., zur Erinnerung an den Sieg über die Türken. Auf der mittleren Stufe einer mächtigen Säulenhalle sitzt Petrus, rechts über ihm am Sockel einer Säule ganz nach dem Bildrand hin die Madonna. Sie sieht nach links hernieder, das nackte Kind steht auf ihrem Schoße und wendet sich mit ausgelassener, schalkhafter Gebärde nach rechts dem schwärmerischen Blicke des h. Franz entgegen. Die Versammlung scheint sich hier zufällig im Freien vor der Kirche zusammengefunden zu haben, und so ist aus der architektonischen Komposition ein freies Spiel wohllautender Linien geworden. Über den Figuren ist hoher, leerer Raum. Zwischen den beiden Säulen hindurch sieht man ins Freie, und oben auf einer lichten Wolke spielen zwei nackte Engelkinder mit dem Kreuz. Ohne eigentliche Handlung geht hier doch die bloße Existenz wieder in lauter lebendigen Rhythmus über, und darüber breitet sich ein Glanz von Licht und Farbe, wie ihn Tizian auf keinem Kirchenbilde wieder erreicht hat. Weltliche, sinnliche Pracht und eine Stimmung des Überirdischen haben sich miteinander zu einem Ausdruck verbunden.



Abb. 195. Petrus Martyr, von Tizian. Nach einem Kupferstich.

der sie in die Höhe zieht zu Gottvater, welcher ganz oben, bloß im Brustbild, horizontal vorgeneigt und stark beschattet, sichtbar wird. Die Mechanik, die wir uns aus diesen einzelnen Teilen des Bildes suchend zusammenstellen, wirkt aber auf unsere Phantasie wie ein einziger Eindruck. Alles ist Leben und Bewegung, alles strebt nach oben, Schranken sind nicht mehr vorhanden. Das Wunderbare ist möglich geworden. Das wird aber mit bewirkt durch die Behandlung der Farbe und die Lichtführung, denen sich alles andere untergeordnet hat. Ganz gleichzeitig hat Correggio im Kloster S. Paolo zu Parma das Schweben und diese Putten, die Wolken und die Luftperspektive ebenso hervorgebracht. Die Elemente sind annähernd dieselben; bei Tizian, der ein Kirchenbild zu malen hatte, ist die erreichte Wirkung höher und feierlicher, bei Correggio ist sie sinnlicher. Die beiden Erscheinungen sind selbständig. Eine Einwirkung Correggios auf Tizian kann hier noch nicht angenommen werden.

An diese Vision schließt Tizian dann die alte Aufgabe der heiligen Konversation, aber in seiner ganz neuen Auffassung. An der Madonna des Hauses Pesaro (Venedig, Frari; Abb. 194) von 1526 soll er sieben Jahre lang gearbeitet haben. Er war der Familie verpflichtet, und man sieht dem Bilde auf den ersten Blick an, daß es sich hier um etwas wirklich großes handelt. Am Boden knieen die Glieder der Familie (links der alte Jacopo in Schwarz, rechts Benedetto im roten Damastmantel) unter der lorbeerbekränzten orangefarbenen Fahne mit dem Wappen Alexanders VI., zur Erinnerung an den Sieg über die Türken. Auf der mittleren Stufe einer mächtigen Säulenhalle sitzt Petrus, rechts über ihm am Sockel einer Säule ganz nach dem Bildrand hin die Madonna. Sie sieht nach links hernieder, das nackte Kind steht auf ihrem Schoße und wendet sich mit ausgelassener, schalkhafter Gebärde nach rechts dem schwärmerischen Blicke des h. Franz entgegen. Die Versammlung scheint sich hier zufällig im Freien vor der Kirche zusammengefunden zu haben, und so ist aus der architektonischen Komposition ein freies Spiel wohllautender Linien geworden. Über den Figuren ist hoher, leerer Raum. Zwischen den beiden Säulen hindurch sieht man ins Freie, und oben auf einer lichten Wolke spielen zwei nackte Engelkinder mit dem Kreuz. Ohne eigentliche Handlung geht hier doch die bloße Existenz wieder in lauter lebendigen Rhythmus über, und darüber breitet sich ein Glanz von Licht und Farbe, wie ihn Tizian auf keinem Kirchenbilde wieder erreicht hat. Weltliche, sinnliche Pracht und eine Stimmung des Überirdischen haben sich miteinander zu einem Ausdruck verbunden.



Abb. 195. Petrus Martyr, von Tizian. Nach einem Kupferstich.

Dieses von innen heraus dringende kräftige Leben und diese Schönheit vereinigt konnte nur Tizian geben, noch nicht Giovanni Bellini, und auch nicht Giorgione.

Dramatische Auffassung im eigentlichen Sinne, die er allein von allen Venezianern hatte, konnte er auf jenem Bilde nicht zeigen, wohl aber bei einer Aufgabe, die ihm bald darauf die Bruderschaft des Dominikaners Petrus, der einst im 13. Jahrhundert auf einer Dienstreise ermordet und darauf heilig gesprochen worden war, erteilte. Das 1867 verbrannte Altarblatt für die Kapelle jener Brüder in S. Giovanni e Paolo, das Martyrium Petri, wurde 1530 vollendet (Abb. 195). Es war, wie die zwei zuletzt betrachteten, ein Hochbild mit nur drei verhältnismäßig kleinen, aber sehr energisch wirkenden Hauptfiguren, über denen sich die hier zum erstenmale ganz selbständig behandelte Landschaft aufbaut. Sie nimmt teil an dem Ereignis mit ihrem ernst geröteten Himmel. Und oben über den Wipfeln der Bäume zerteilen sich die Wolken, und von Licht umflossen erscheinen zwei Engelknaben mit der Palme, zu denen Petrus, indem er den Todesstreich empfängt, emporblickt, während sein Genosse mit angsterfüllter Hast sich zur Flucht wendet. Die Figuren und die Landschaft sind hier völlig eins geworden in Komposition und in Stimmung, und gegenüber solcher Darstellung scheint uns die augenblickliche tiefe Wirkung eines erschütternden Vorganges keiner Steigerung mehr fähig zu sein.

Endlich mag uns noch ein in den folgenden Jahren entstandenes, acht Meter langes Breitbild zeigen, wie sich Tizian in der ruhig gehaltenen, zeitgeschichtlich aufgefaßten Darstellung der Legende mit vielen Figuren von seinen Vorgängern Gentile Bellini, Carpaccio oder Cima unterscheidet. Denselben Gegenstand, den die beiden letzten früher behandelt hatten (I, S. 428. 430), Mariä Tempelgang, hat Tizian sogar in den Einzelheiten des Hauptvorganges ebenso wiedergegeben (Akademie, aus einer Scuola; Abb. 196), aber in lebensgroßen Figuren und erhöht zu der vornehmen Erscheinung eines prächtigen venezianischen Zeitbildes. Alles ist lebendiger geworden als bei den früheren, die Venezianer sind auch nicht mehr bloß Zuschauer, wie die Florentiner auf den Fresken Filippos oder Ghirlandajos, sondern sie haben sich teilnehmend dem Gefolge der Maria in langem Zuge angeschlossen. Nicht der Gehalt eines Dramas, aber vollendete lebensvolle Schaustellung sollte hier gegeben werden, und die Farbenwirkung zeigt auch hier trotz einiger verunstaltenden Restaurationen Tizian noch in seiner ganzen Größe.

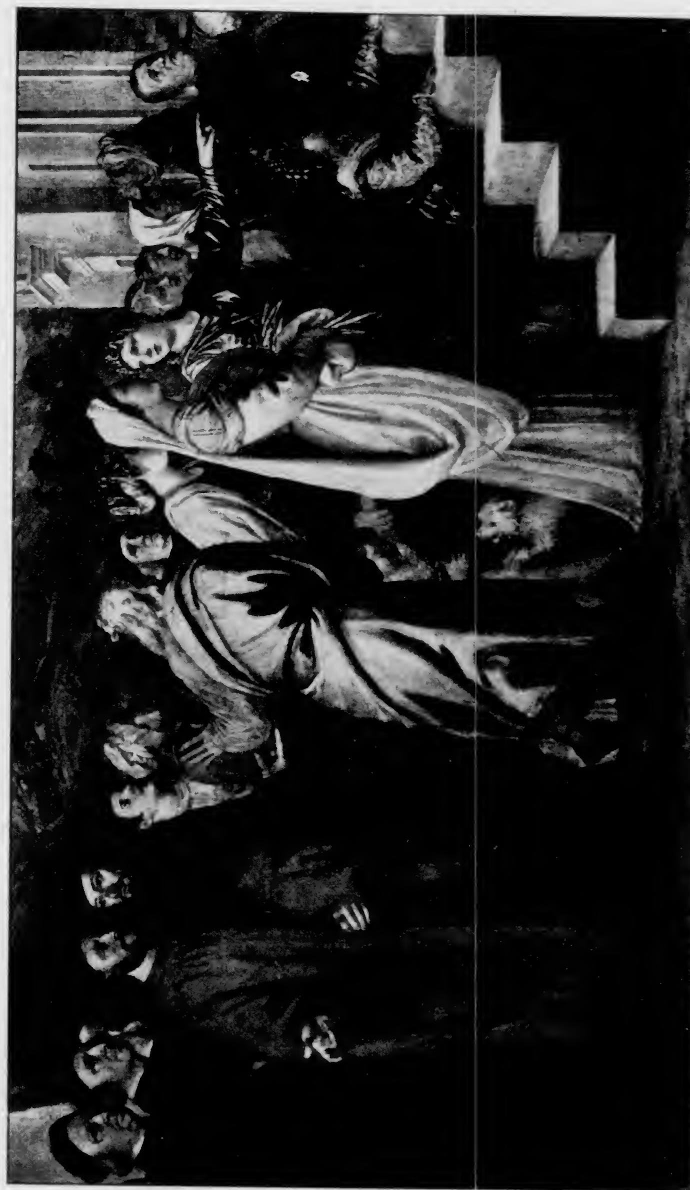


Abb. 196. Gruppe der Zuschauer aus Mariä Tempelgang, von Tizian. Venedig, Akademie.

Dieses von innen heraus dringende kräftige Leben und diese Schönheit vereinigt konnte nur Tizian geben, noch nicht Giovanni Bellini, und auch nicht Giorgione.

Dramatische Auffassung im eigentlichen Sinne, die er allein von allen Venezianern hatte, konnte er auf jenem Bilde nicht zeigen, wohl aber bei einer Aufgabe, die ihm bald darauf die Bruderschaft des Dominikaners Petrus, der einst im 13. Jahrhundert auf einer Dienstreise ermordet und darauf heilig gesprochen worden war, erteilte. Das 1867 verbrannte Altarblatt für die Kapelle jener Brüder in S. Giovanni e Paolo, das Martyrium Petri, wurde 1530 vollendet (Abb. 195). Es war, wie die zwei zuletzt betrachteten, ein Hochbild mit nur drei verhältnismäßig kleinen, aber sehr energisch wirkenden Hauptfiguren, über denen sich die hier zum erstenmale ganz selbständig behandelte Landschaft aufbaut. Sie nimmt teil an dem Ereignis mit ihrem ernst geröteten Himmel. Und oben über den Wipfeln der Bäume zerteilen sich die Wolken, und von Licht umflossen erscheinen zwei Engelknaben mit der Palme, zu denen Petrus, indem er den Todesstreich empfängt, emporblickt, während sein Genosse mit angsterfüllter Hast sich zur Flucht wendet. Die Figuren und die Landschaft sind hier völlig eins geworden in Komposition und in Stimmung, und gegenüber solcher Darstellung scheint uns die augenblickliche tiefe Wirkung eines erschütternden Vorganges keiner Steigerung mehr fähig zu sein.

Endlich mag uns noch ein in den folgenden Jahren entstandenes, acht Meter langes Breitbild zeigen, wie sich Tizian in der ruhig gehaltenen, zeitgeschichtlich aufgefaßten Darstellung der Legende mit vielen Figuren von seinen Vorgängern Gentile Bellini, Carpaccio oder Cima unterscheidet. Denselben Gegenstand, den die beiden letzten früher behandelt hatten (I, S. 428. 430), Mariä Tempelgang, hat Tizian sogar in den Einzelheiten des Hauptvorganges ebenso wiedergegeben (Akademie, aus einer Scuola; Abb. 196), aber in lebensgroßen Figuren und erhöht zu der vornehmen Erscheinung eines prächtigen venezianischen Zeitbildes. Alles ist lebendiger geworden als bei den früheren, die Venezianer sind auch nicht mehr bloß Zuschauer, wie die Florentiner auf den Fresken Filippos oder Ghirlandajos, sondern sie haben sich teilnehmend dem Gefolge der Maria in langem Zuge angeschlossen. Nicht der Gehalt eines Dramas, aber vollendete lebensvolle Schaustellung sollte hier gegeben werden, und die Farbenwirkung zeigt auch hier trotz einiger verunstaltenden Restaurationen Tizian noch in seiner ganzen Größe.

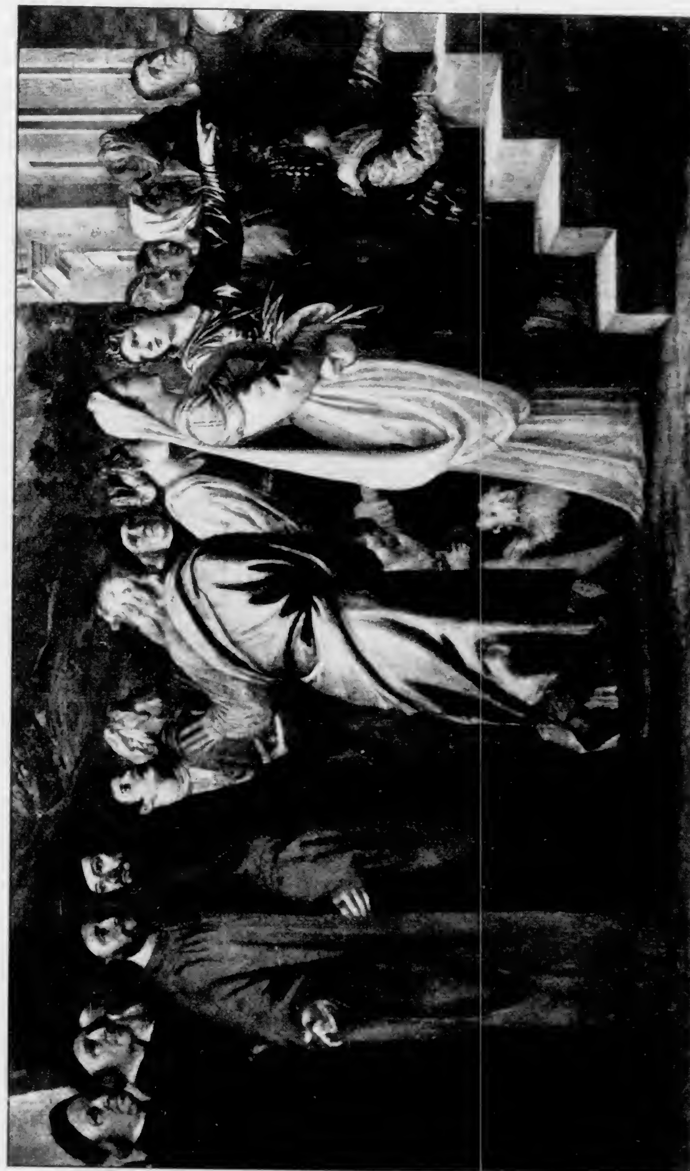


Abb. 196. Gruppe der Zuschauer aus Mariä Tempelgang, von Tizian. Venedig, Akademie.

Nach diesen Haupttypen der religiösen Gattung, die Tizian in sehr zahlreichen Bildern bis in sein hohes Alter weiter gepflegt hat, wenden wir uns zu einigen Darstellungen mythologischer Gegenstände. Der Welt des Altertums stand Tizian fremd gegenüber, fremder als beispielsweise Rubens. Es hätte ihm auch nicht in den Sinn kommen können, die Antike ernst und feierlich aufzufassen, wie es Mantegna kurz vorher in seinem „Triumph Cäsars“ getan hatte (I, S. 369). Sie war ihm keine Welt von selbständigem Inhalt, sie gab für ihn, ähnlich wie für Rembrandt, nur die Formen her, wenn seine Phantasie eine Richtung nehmen wollte, in der sich für ihre Gebilde innerhalb des modernen Lebens keine Einkleidung fand. Brauchbar war für ihn das Idyllische, alles was im Bereich der Hirten und Landleute lag, ihr Verkehr mit den mancherlei Naturwesen, auch den erdichteten, und das Treiben dieser mythologischen Geschöpfe selbst, — lauter Züge, zu denen sich die Menschen in hochkultivierten Zeiten gern durch Dichtung und Kunst zurückführen lassen. So hatte Giovanni Bellini sein „Bacchanal“ aufgefaßt, das Tizian soeben fertig gemalt hatte (I, S. 422). Es hing nun in einem marmorgetäfelten Zimmer des Castello Rosso zu Ferrara. Pastoral ist auch Lorenzo Costas „Musenhof“ (I, S. 390) gehalten, allerdings in dem feineren, ritterlichen Ton, den Ariost angegeben hat und den ja auch Tizian anzuschlagen versteht. Als diesem aber der Herzog drei Bilder in der Art jenes Bacchanals seines Lehrers für dasselbe Zimmer zu malen auftrug (1517), da ging er sofort wieder seinen eigenen Weg. Sein Blut ist heißer, er malt Leidenschaft und heftige Empfindung. Alles ist in Bewegung. Im Kreise der Bacchanten und Satyrn ist auch noch erlaubt, was unter Menschen nicht mehr erträglich zum ansehen wäre. Wo es dessen zuviel werden könnte, breitet sich höchstens ein Schatten darüber, aber kein Stück Baumkulisse stellt sich schützend davor. Das ist gesunde Natur, und die entfaltet nun alle Seiten: strotzende Kraft und weiche Anmut, ausgelassene Lust und schmeichelndes Spiel, und hinter dem Schöpfer dieser lebenatmenden Figuren bleibt der Landschaftsmaler und der Kolorist nicht zurück. Zuerst entstand das Venusfest, ziemlich genau nach einer Gemäldebeschreibung Philostrats, die der Herzog dem Künstler hatte zukommen lassen: zwei Nymphen, die dem Venusstandbild huldigen, inmitten eines Gewimmels tanzender und spielender nackter Kinder, alles höchst lebendig, aber verhältnismäßig zart und noch mit einem Anflug des Idyllischen (Abb. 197). Urkräftig wild und derbsinnlich ist das „Bacchantenfest“. Niemals wieder hat ein Italiener mit solcher Offenheit die Folgen der Trunkenheit ge-



Abb. 197. Das Venusfest (Teilstück), von Tizian. Madrid.

schildert. Hier liegen die Vorbilder des jungen Rubens. Er sah diese zwei Gemälde in Rom, wohin sie nach der Vertreibung der Este aus Ferrara der Kardinal Aldobrandini gebracht hatte, und er kopierte sie in seiner freien Weise, 1608 (jetzt in Stockholm), viel später gelangten sie dann als Geschenke an den König Philipp IV. nach Madrid (1638). Stark verputzt, machen sie doch noch heute einen großen Eindruck. Das dritte Bild wurde erst 1523 vollendet: Bacchus, an der Spitze seines aus dem Gebüsch hervorbrechenden Zuges, springt von dem leopardenbespannten Wagen, um die strandwärts entfliehende Ariadne zu haschen, das Motiv nach wenigen Versen Catulls, lebensvoll und warm und farbig (Abb. 198; erst 1806 aus Villa Aldobrandini in Rom nach England gekommen).

Bekannt ist der Einfluß Tizians, der gerade von diesen Bildern aus jahrhundertelang weiter gewirkt hat, und man wird finden, daß hier der Abstand des Künstlers von den älteren Venezianern am bemerkbarsten ist. Prinzipienerklärungen einer anders gewordenen venezianischen Kunst, womit die Malerei der Frührenaissance feierlich Abschied nimmt, um dem male-

Nach diesen Haupttypen der religiösen Gattung, die Tizian in sehr zahlreichen Bildern bis in sein hohes Alter weiter gepflegt hat, wenden wir uns zu einigen Darstellungen mythologischer Gegenstände. Der Welt des Altertums stand Tizian fremd gegenüber, fremder als beispielsweise Rubens. Es hätte ihm auch nicht in den Sinn kommen können, die Antike ernst und feierlich aufzufassen, wie es Mantegna kurz vorher in seinem „Triumph Cäsars“ getan hatte (I, S. 369). Sie war ihm keine Welt von selbständigem Inhalt, sie gab für ihn, ähnlich wie für Rembrandt, nur die Formen her, wenn seine Phantasie eine Richtung nehmen wollte, in der sich für ihre Gebilde innerhalb des modernen Lebens keine Einkleidung fand. Brauchbar war für ihn das Idyllische, alles was im Bereich der Hirten und Landleute lag, ihr Verkehr mit den mancherlei Naturwesen, auch den erdichteten, und das Treiben dieser mythologischen Geschöpfe selbst, — lauter Züge, zu denen sich die Menschen in hochkultivierten Zeiten gern durch Dichtung und Kunst zurückführen lassen. So hatte Giovanni Bellini sein „Bacchanal“ aufgefaßt, das Tizian soeben fertig gemalt hatte (I, S. 422). Es hing nun in einem marmorgetäfelten Zimmer des Castello Rosso zu Ferrara. Pastoral ist auch Lorenzo Costas „Musenhof“ (I, S. 390) gehalten, allerdings in dem feineren, ritterlichen Ton, den Ariost angegeben hat und den ja auch Tizian anzuschlagen versteht. Als diesem aber der Herzog drei Bilder in der Art jenes Bacchanals seines Lehrers für dasselbe Zimmer zu malen auftrug (1517), da ging er sofort wieder seinen eigenen Weg. Sein Blut ist heißer, er malt Leidenschaft und heftige Empfindung. Alles ist in Bewegung. Im Kreise der Bacchanten und Satyrn ist auch noch erlaubt, was unter Menschen nicht mehr erträglich zum ansehen wäre. Wo es dessen zuviel werden könnte, breitet sich höchstens ein Schatten darüber, aber kein Stück Baumkulisse stellt sich schützend davor. Das ist gesunde Natur, und die entfaltet nun alle Seiten: strotzende Kraft und weiche Anmut, ausgelassene Lust und schmeichelndes Spiel, und hinter dem Schöpfer dieser lebenatmenden Figuren bleibt der Landschaftsmaler und der Kolorist nicht zurück. Zuerst entstand das Venusfest, ziemlich genau nach einer Gemäldebeschreibung Philostrats, die der Herzog dem Künstler hatte zukommen lassen: zwei Nymphen, die dem Venusstandbild huldigen, inmitten eines Gewimmels tanzender und spielender nackter Kinder, alles höchst lebendig, aber verhältnismäßig zart und noch mit einem Anflug des Idyllischen (Abb. 197). Urkräftig wild und derbsinnlich ist das „Bacchantenfest“. Niemals wieder hat ein Italiener mit solcher Offenheit die Folgen der Trunkenheit ge-



Abb. 197. Das Venusfest (Teilstück), von Tizian. Madrid.

schildert. Hier liegen die Vorbilder des jungen Rubens. Er sah diese zwei Gemälde in Rom, wohin sie nach der Vertreibung der Este aus Ferrara der Kardinal Aldobrandini gebracht hatte, und er kopierte sie in seiner freien Weise, 1608 (jetzt in Stockholm), viel später gelangten sie dann als Geschenke an den König Philipp IV. nach Madrid (1638). Stark verputzt, machen sie doch noch heute einen großen Eindruck. Das dritte Bild wurde erst 1523 vollendet: Bacchus, an der Spitze seines aus dem Gebüsch hervorbrechenden Zuges, springt von dem leopardenbespannten Wagen, um die strandwärts entfliehende Ariadne zu haschen, das Motiv nach wenigen Versen Catulls, lebensvoll und warm und farbig (Abb. 198; erst 1806 aus Villa Aldobrandini in Rom nach England gekommen).

Bekannt ist der Einfluß Tizians, der gerade von diesen Bildern aus jahrhundertelang weiter gewirkt hat, und man wird finden, daß hier der Abstand des Künstlers von den älteren Venezianern am bemerkbarsten ist. Prinzipienerklärungen einer anders gewordenen venezianischen Kunst, womit die Malerei der Frührenaissance feierlich Abschied nimmt, um dem male-



Abb. 198. Bacchus und Ariadne, von Tizian. London.

rischen Stil der Hochblüte das Szepter zu überreichen (J. Burckhardt). Tizians natürliche Kraft und seine Gabe dramatisch zu gestalten zeigen sich hier am deutlichsten. Darum wundert es uns nicht, daß er bis in sein hohes Alter immer wieder zu solchen Stoffen und einer ähnlichen Behandlung zurückkehrt. Viele seiner späteren Gönner gaben ihm mit der besonderen Richtung ihres Kunstinteresses dazu reichlich Gelegenheit. Wir nennen nur das Wichtigste. Für Ottavio Farnese malte er um dieselbe Zeit, als das Oberhaupt der Familie, Paul III., ihn im Vatikan empfing, die ruhende Danae, nicht mehr wie früher die Venus als einfach hingestreckte Liegefigur, sondern bewegt durch Gegensätze der Gliedmaßen, wie sie zuerst Michelangelo an den „Tageszeiten" seines Medizeerdenkmals gegeben hatte: Neapel (1546; Abb. 199). Mindestens noch dreimal wurde der Gegenstand in seiner Werkstatt wiederholt, mit den stärksten Akzenten in dem Wiener Exemplar, wo



Abb. 199. Danae, von Tizian. Neapel.

an die Stelle des Amor hinter die Danae eine Alte gesetzt ist, die den kostbaren Regen in einer goldenen Schüssel auffängt. Ein anderes in Petersburg, angeblich aus dem Besitz des Kardinals Granvella, mit einem veränderten Danaetypus, zeigt uns die Alte am Fußende des Lagers. Ebenso das dritte, wo sie den Goldregen in ihre Schürze aufnimmt und neben der Danae noch ein Hündchen liegt (Madrid); Philipp II. erhielt es um 1554. So zahlreich waren die Liebhaber des pikanten Vorwurfs. Gleich nach dem Empfang dieses Bildes bekam Philipp in London, wo er sich als zeitweiliger Titularkönig von England aufhielt, noch ein anderes, „Venus und Adonis". Die Göttin hält den mit seinen Hunden enteilenden Jäger umarmend zurück, höchst lebendig gezeichnet und beleuchtet, in bräunlich gehaltenem Farbenton; im Hintergrund Landschaft und Himmel (Madrid, eine Wiederholung in London aus Palazzo Colonna in Rom). In seinem Begleitbrief sagt der Künstler, er habe diesmal mit Bedacht die Frauengestalt von der Rückseite genommen, damit, wenn beide Bilder in einem Zimmer hingen, der Beschauer einen vielseitigeren Anblick habe. Zugleich kündigt er noch zwei weitere Mythologien, die nicht mehr erhalten sind, an, sowie ein



Abb. 198. Bacchus und Ariadne, von Tizian. London.

rischen Stil der Hochblüte das Szepter zu überreichen (J. Burckhardt). Tizians natürliche Kraft und seine Gabe dramatisch zu gestalten zeigen sich hier am deutlichsten. Darum wundert es uns nicht, daß er bis in sein hohes Alter immer wieder zu solchen Stoffen und einer ähnlichen Behandlung zurückkehrt. Viele seiner späteren Gönner gaben ihm mit der besonderen Richtung ihres Kunstinteresses dazu reichlich Gelegenheit. Wir nennen nur das Wichtigste. Für Ottavio Farnese malte er um dieselbe Zeit, als das Oberhaupt der Familie, Paul III., ihn im Vatikan empfing, die ruhende Danae, nicht mehr wie früher die Venus als einfach hingestreckte Liegefigur, sondern bewegt durch Gegensätze der Gliedmaßen, wie sie zuerst Michelangelo an den „Tageszeiten“ seines Medizeerdenkmals gegeben hatte: Neapel (1546; Abb. 199). Mindestens noch dreimal wurde der Gegenstand in seiner Werkstatt wiederholt, mit den stärksten Akzenten in dem Wiener Exemplar, wo



Abb. 199. Danae, von Tizian. Neapel.

an die Stelle des Amor hinter die Danae eine Alte gesetzt ist, die den kostbaren Regen in einer goldenen Schüssel auffängt. Ein anderes in Petersburg, angeblich aus dem Besitz des Kardinals Granvella, mit einem veränderten Danaetypus, zeigt uns die Alte am Fußende des Lagers. Ebenso das dritte, wo sie den Goldregen in ihre Schürze aufnimmt und neben der Danae noch ein Hündchen liegt (Madrid); Philipp II. erhielt es um 1554. So zahlreich waren die Liebhaber des pikanten Vorwurfs. Gleich nach dem Empfang dieses Bildes bekam Philipp in London, wo er sich als zeitweiliger Titularkönig von England aufhielt, noch ein anderes, „Venus und Adonis“. Die Göttin hält den mit seinen Hunden enteilenden Jäger umarmend zurück, höchst lebendig gezeichnet und beleuchtet, in bräunlich gehaltenem Farbenton; im Hintergrund Landschaft und Himmel (Madrid, eine Wiederholung in London aus Palazzo Colonna in Rom). In seinem Begleitbrief sagt der Künstler, er habe diesmal mit Bedacht die Frauengestalt von der Rückseite genommen, damit, wenn beide Bilder in einem Zimmer hingen, der Beschauer einen vielseitigeren Anblick habe. Zugleich kündigt er noch zwei weitere Mythologien, die nicht mehr erhalten sind, an, sowie ein

höchst erbauliches Werk, wahrscheinlich das erst zehn Jahre später nach Madrid gelieferte große Abendmahl (jetzt im Escorial). Vielseitigeren Genuß konnte der Auftraggeber nicht verlangen! Zwei Wunderwerke in der Darstellung des Nackten und der lichtumflossenen Landschaft trafen ferner für den König 1560 in Spanien ein: Diana und Aktäon (Abb. 200) und „Diana und Kallisto" (jetzt in London, Bridgewatergalerie). Das be-



Abb. 200. Diana und Aktäon, von Tizian. London, Bridgewatergalerie.

wegte Leben der Figuren nach Ovids Schilderung, die Wirkung des vertieften Raumes, das Einzelne der Landschaft, Gebüsch, Wasser, Ferne und der blaue, sonnige Himmel, alles ist in diesen herrlichen Bildern beisammen und auf eine Vollkommenheit gebracht, wie sie bis dahin Tizian nicht erreicht hatte. Er war nun einige achtzig Jahre alt. Und doch steigert sich seine Kunst noch in der nicht lange darauf nach Madrid gelieferten Venus del Pardo, die der König als das wertvollste Stück seiner Sammlung ansah, einer Landschaft im Charakter der Umgegend von Cadore mit lebensgroßen Figuren (Louvre; Abb. 201). Karl I. brachte das Bild 1623 als Geschenk mit



Abb. 201. Jupiter und Antiope (Teilstück), von Tizian. Louvre.

höchst erbauliches Werk, wahrscheinlich das erst zehn Jahre später nach Madrid gelieferte große Abendmahl (jetzt im Escorial). Vielseitigeren Genuß konnte der Auftraggeber nicht verlangen! Zwei Wunderwerke in der Darstellung des Nackten und der lichtumflossenen Landschaft trafen ferner für den König 1560 in Spanien ein: Diana und Aktäon (Abb. 200) und „Diana und Kallisto“ (jetzt in London, Bridgewatergalerie). Das be-



Abb. 200. Diana und Aktäon, von Tizian. London, Bridgewatergalerie.

wegte Leben der Figuren nach Ovids Schilderung, die Wirkung des vertieften Raumes, das Einzelne der Landschaft, Gebüsch, Wasser, Ferne und der blaue, sonnige Himmel, alles ist in diesen herrlichen Bildern beisammen und auf eine Vollkommenheit gebracht, wie sie bis dahin Tizian nicht erreicht hatte. Er war nun einige achtzig Jahre alt. Und doch steigert sich seine Kunst noch in der nicht lange darauf nach Madrid gelieferten Venus del Pardo, die der König als das wertvollste Stück seiner Sammlung ansah, einer Landschaft im Charakter der Umgegend von Cadore mit lebensgroßen Figuren (Louvre: Abb. 201). Karl I. brachte das Bild 1623 als Geschenk mit



Abb. 201. Jupiter und Antiope (Teilstück), von Tizian. Louvre.

nach England, auf Umwegen kam es unter Ludwig XIV. nach Paris, wo es bald durch Brand stark beschädigt wurde, und in neuerer Zeit mußte es von Grund auf restauriert werden. Auch in diesem Zustande behauptet es seinen Platz als die vollendetste Mythologie Tizians. Unsere Abbildung gibt von rechts her den größeren Teil der ungewöhnlich breiten Leinwand mit der schlummernden Antiope, deren Figur an Giorgiones Dresdener Venus erinnert, am Waldeingange. Ihr hat sich Jupiter in Satyrgestalt genähert. Im Walde sitzen ganz für sich Nymphe und Satyr, während aus dem Dickicht laut ein fröhlicher Jagdzug hervorbricht. Auf dieser bewegten Seite herrschen starke Lokalfarben, aber den Hauptakzent hat doch die lauschige Szene rechts in dem Schmelz und Schimmer einer duftigen Tonmalerei, wo der sonnenbestrahlte Frauenleib aus dämmerigen Halbschatten hervorleuchtet.

Auf diesem Gebiete hatte Tizian nur einen seinesgleichen, Correggio, und die beiden haben sich sogar einmal von Angesicht gesehen, 1530 in Parma. Vier Jahre darnach starb Correggio. Sein Erbe war Tizian.

Diese mythologischen und, wenn man will, auch in einem gewissen Sinne pastoralen Darstellungen waren für fürstliche Personen bestimmt und trugen selbstverständlich dem Geschmack ihrer Besteller Rechnung. Insofern erkennen wir darin etwas von dem Geiste der Zeit und ihrer Gesellschaft. Aber sie enthalten doch nichts, was dem Leben dieser Gesellschaft unmittelbar angehört. Eine *andere Klasse* von Bildern hängt enger mit der Zeitgeschichte zusammen. Tizian bedient sich auch hier oft der mythologischen Einkleidung, er malt z. B. eine Venus, die sich aber in ihrer ganzen Erscheinung ohne weiteres als eine Dame der Zeit vorstellt, auch wohl die Züge einer bestimmten Frau angenommen hat. Oder er umgibt bestimmte Persönlichkeiten mit mythologischen Figuren, mit Personifikationen und allegorischen Zutaten, er erweitert also das Porträt nicht nur, wie später die Niederländer, zum Sittenbilde, sondern er erhebt es in eine ideale oder phantastische Sphäre, die dem Verlangen der damaligen höheren Gesellschaft zusagte. Manchmal verschwindet auch wieder, für unser Auge wenigstens, das Porträt aus diesen Darstellungen, und wir sehen auf einem solchen Bilde mit unserer Kenntnis nur noch ein feines Spiel mit mythologischen Figuren, hinter dem vielleicht ein zeitgeschichtlicher Sinn verborgen sein mag. Diese eleganten, zierlichen, etwas akademisch angehauchten Schildereien, die ja dann

später in der italienischen Kunstgeschichte zu einer wahren Landplage geworden sind, unterscheiden sich wesentlich von den früher betrachteten Bacchanalien. Sie sind ein mehr abstraktes Erzeugnis der verfeinerten künstlerischen Phantasie und konnten nur in einer überkultivierten Zeit entstehen und in einer übermäßig verfeinerten Gesellschaft Verständnis finden. Wir bezeichneten das alles schon früher als *höfische Kunst*. Es steht in einem deutlichen Gegensatze zu dem „heiligen Genre", das sich aus dem Kirchenbilde entwickelt hat, und auch zu dem weltlichen Existenzbilde der älteren, giorgionesken Weise Tizians. Diese „höfische Kunst" ist weniger poetisch und gedankenreich, ihre Stimmung ist die des duftenden Boudoirs oder eines geistreichen Zeitvertreibes, oder sie liegt auch bisweilen nur in dem rein Malerischen und in den glänzenden Kleiderstoffen und Vorhängen.

Wer solche Bilder malen wollte, der mußte mit dem Leben dieser Kreise sehr vertraut sein und ihres Umganges würdig befunden werden. Tizian ist das wie keinem zweiten Maler zu teil geworden, er erreichte es allmählich, daß er auch den Höchsten gegenüber nicht mehr bloß als Künstler, sondern auch als Person gerechnet wurde, und er war, wie man aus seinen Briefen an die hohen Herrschaften sieht, lebensklug genug, sich so bescheiden zu zeigen, wie es die Lage jedesmal erforderte. Wir müssen der Geschichte seines gesellschaftlichen Wachstums etwas näher nachgehen, weil es nur so gelingen kann, seinen Bildern die ihnen wahrscheinlich zukommende Stelle anzuweisen.

Bald nach dem Tode seiner Frau und nachdem er seine schönsten Kirchenbilder geschaffen hatte, trat ein Ereignis ein, welches sein Verhältnis zu der höfischen Kunst vor der Welt öffentlich bestätigte. Karl V. hatte ihn an seinem Hof in Bologna im Winter 1532 auf 33 um sich, überhäufte ihn mit Gunstbezeugungen und ernannte ihn zum „Pfalzgrafen" (seiner Residenz im Lateran), womit wichtige Privilegien des hohen Adels und äußere Dekorationen verbunden waren. Der Kaiser hielt sich schon seit einigen Jahren in Italien auf und war 1530 in Bologna gekrönt worden. Auf Tizian war er aufmerksam gemacht worden durch den jungen Kardinal Ippolito Medici, der die Hilfstruppen seines päpstlichen Vetters zum kaiserlichen Heer kommandierte und Tizian zu sich ins Lager rief, — sowie durch einen anderen Gönner des Malers, den Herzog von Mantua. Federigo II., Isabellas Sohn, war eine der zuverlässigeren Stützen des Kaisers, der ihn bei seinem Besuche in Mantua (1530) zum Herzog erhoben hatte. Er galt für ein Wunder von Begabung (S. 176) und war jedenfalls vielerlei höheren

Interessen zugänglich. Mit seiner Mutter teilte er die Liebe zur Kunst. In der Art, wie er diese zu äußern pflegte, erinnert er mehr an seinen Vater, für den das mit zum äußern Glanze des Hauses gehörte. Mit Tizian, der zuerst 1523 auf wenige Tage nach Mantua kam, stand er bald in einem sehr vertrauten Verhältnis. Er verehrte ihn als Künstler und stellte sich menschlich manchmal mit ihm auf gleichen Fuß, während er seinem Hofmaler Giulio Romano kurzer Hand fürstliche Ungnade und Strafe androhte. Briefe bis in die dreißiger Jahre lassen auf lebhafte Beziehungen Tizians zu dem Mantuaner Hofe schließen, und von den damals nach Mantua gelieferten Bildern ist noch mancherlei vorhanden. Wir sehen daraus, daß auch noch die Markgräfin Isabella mit dem alten Interesse an diesen Dingen teil nahm. Tizian verdankte dies Verhältnis dem Herzog Alfons von Ferrara, mit dem er seit 1516 bekannt war und der den Maler an seine Schwester und seinen Neffen empfohlen hatte. Wir haben schon eine Reihe von Bildern kennen gelernt, die Tizian für den Herzog malte. Damals lebte Ariost am Hofe von Ferrara und stand mitten in seiner dichterischen Tätigkeit (S. 210). Auch er kam mit Tizian vielfach in persönliche Berührung. Wie nahe liegt es doch, von allen diesen Beziehungen etwas in Tizians Werken zu suchen!



Abb. 202. Mädchen mit Spiegeln, von Tizian. Louvre.

Das Halbfigurenbild eines sehr schönen Mädchens, das wie Venus Toilette macht, und eines in das Halbdunkel des Hintergrundes zurückgezogenen Kavaliers, der ihr dabei zwei Spiegel hält (Louvre; Abb. 202), hat wohl etwas von der Stimmung Ariosts. Man möchte darin das Porträt des Herzogs Alfons I. sehen und der Laura Eustochio, seiner Geliebten nach dem Tode der Lucrezia Borgia (1519). Der Mann hat indessen nicht die geringste

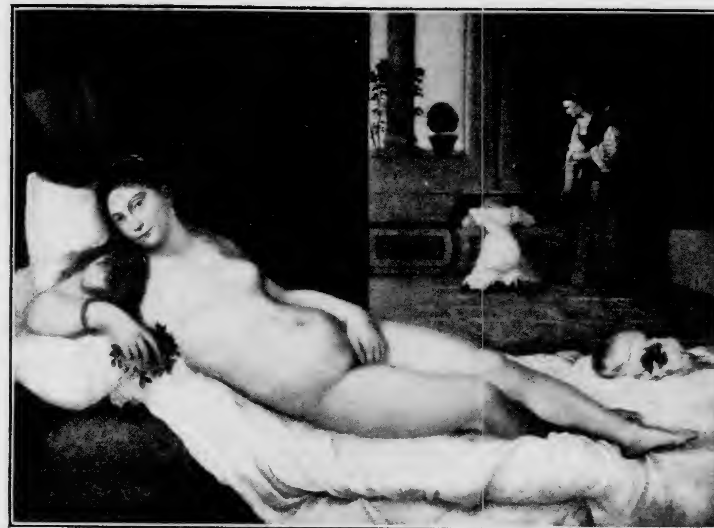


Abb. 203. Ruhende Venus, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 1117.

Ähnlichkeit in den Zügen mit dem Herzog. Die Deutung ist also fehlgegangen, aber das Bild gehört zur höfischen Kunst und es kann auch etwa in die von dieser Meinung vorausgesetzte Zeit (nach 1520) gehören.

Dagegen ist uns einiges der Art erhalten, was sicher mit dem Hofe von Urbino zusammenhängt. Vor allem die berühmten zwei Breitbilder der „ruhenden Venus" in der Tribuna der Uffizien, die aus Urbino stammen. Beide versetzen uns äußerlich in das Leben der vornehmen Frauen. Aber auf dem einen (Nr. 1108) ist die ruhende reifer im Alter und nach Art einer Idealgestalt gegeben, auch mit einem zierlichen Amorino, der sie liebkosend umfaßt, verbunden, und die Szene ist ins Freie, auf eine Veranda verlegt: auf der Brüstung sitzt ein Rebhuhn, das vom Fußende des Lagers her ein kleiner Schoßhund anbellt. Auf dem andern (Nr. 1117) ist sie jünger, hat Porträtzüge, und die Umgebung, der Hausrat sowie die Kammerfrauen, die sich an der Kleidertruhe zu schaffen machen, erinnern an ein bestimmtes tägliches Leben und an das genommene Bad. Diese liegt auf weißem Linnen, wie die Dresdner Venus Giorgiones, und mit derselben Richtung, nach rechts, während jene andere mit den Füßen nach links gerichtet ist; sie sollten als Gegenstücke aufgehängt werden können. Diese zweite

Interessen zugänglich. Mit seiner Mutter teilte er die Liebe zur Kunst. In der Art, wie er diese zu äußern pflegte, erinnert er mehr an seinen Vater, für den das mit zum äußern Glanze des Hauses gehörte. Mit Tizian, der zuerst 1523 auf wenige Tage nach Mantua kam, stand er bald in einem sehr vertrauten Verhältnis. Er verehrte ihn als Künstler und stellte sich menschlich manchmal mit ihm auf gleichen Fuß, während er seinem Hofmaler Giulio Romano kurzer Hand fürstliche Ungnade und Strafe androhte. Briefe bis in die dreißiger Jahre lassen auf lebhafte Beziehungen Tizians zu dem Mantuaner Hofe schließen, und von den damals nach Mantua gelieferten Bildern ist noch mancherlei vorhanden. Wir sehen daraus, daß auch noch die Markgräfin Isabella mit dem alten Interesse an diesen Dingen teil nahm. Tizian verdankte dies Verhältnis dem Herzog Alfons von Ferrara, mit dem er seit 1516 bekannt war und der den Maler an seine Schwester und seinen Neffen empfohlen hatte. Wir haben schon eine Reihe von Bildern kennen gelernt, die Tizian für den Herzog malte. Damals lebte Ariost am Hofe von Ferrara und stand mitten in seiner dichterischen Tätigkeit (S. 210). Auch er kam mit Tizian vielfach in persönliche Berührung. Wie nahe liegt es doch, von allen diesen Beziehungen etwas in Tizians Werken zu suchen!



Abb. 202. Mädchen mit Spiegeln, von Tizian. Louvre.

Das Halbfigurenbild eines sehr schönen Mädchens, das wie Venus Toilette macht, und eines in das Halbdunkel des Hintergrundes zurückgezogenen Kavaliers, der ihr dabei zwei Spiegel hält (Louvre; Abb. 202), hat wohl etwas von der Stimmung Ariosts. Man möchte darin das Porträt des Herzogs Alfons I. sehen und der Laura Eustochio, seiner Geliebten nach dem Tode der Lucrezia Borgia (1519). Der Mann hat indessen nicht die geringste

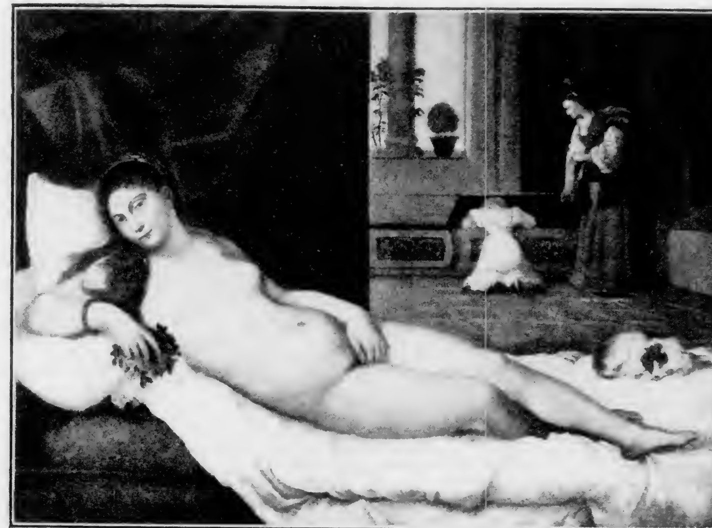


Abb. 203. Ruhende Venus, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 1117.

Ähnlichkeit in den Zügen mit dem Herzog. Die Deutung ist also fehlgegangen, aber das Bild gehört zur höfischen Kunst und es kann auch etwa in die von dieser Meinung vorausgesetzte Zeit (nach 1520) gehören.

Dagegen ist uns einiges der Art erhalten, was sicher mit dem Hofe von Urbino zusammenhängt. Vor allem die berühmten zwei Breitbilder der „ruhenden Venus" in der Tribuna der Uffizien, die aus Urbino stammen. Beide versetzen uns äußerlich in das Leben der vornehmen Frauen. Aber auf dem einen (Nr. 1108) ist die ruhende reifer im Alter und nach Art einer Idealgestalt gegeben, auch mit einem zierlichen Amorino, der sie liebkosend umfaßt, verbunden, und die Szene ist ins Freie, auf eine Veranda verlegt: auf der Brüstung sitzt ein Rebhuhn, das vom Fußende des Lagers her ein kleiner Schoßhund anbellt. Auf dem andern (Nr. 1117) ist sie jünger, hat Porträtzüge, und die Umgebung, der Hausrat sowie die Kammerfrauen, die sich an der Kleidertruhe zu schaffen machen, erinnern an ein bestimmtes tägliches Leben und an das genommene Bad. Diese liegt auf weißem Linnen, wie die Dresdner Venus Giorgiones, und mit derselben Richtung, nach rechts, während jene andere mit den Füßen nach links gerichtet ist; sie sollten als Gegenstücke aufgehängt werden können. Diese zweite

Venus hat die Züge der Herzogin Eleonore (Abb. 203). Was hat das zu bedeuten? Zunächst ganz gewiß nicht, daß der Maler die Herzogin in dieser Art studiert und in dieser Form porträtiert hätte, so daß man alsdann nach dem Aussehen und Alter der Dargestellten einfach (mit Thausing) die Zeit der „Sitzungen" berechnen könnte. Denn um die Zeit, wo das hätte ge-



Abb. 204. Francesco Maria, Herzog von Urbino, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 605.

schehen müssen, — spätestens 1515, da die Herzogin 1493 geboren wurde — kannte Tizian die Herrschaften von Urbino noch gar nicht. Ebensowenig stellt das Bild eines „Mädchens im Pelz" mit entblößten Schultern (Wien Nr. 506) die Herzogin dar; das Urbild steht gesellschaftlich viel tiefer. Man kann nur sagen, daß Tizian, als er dieses und die eine „Venus von Urbino" (Nr. 1117) malte, dort weniger, hier deutlicher die Züge der Herzogin vorschwebten. Das auszudrücken hatte nach den Anschauungen der Zeit für die

Beteiligten nichts anstößiges, und daß das Verhältnis so lag, mögen uns Tizians weitere Beziehungen zu dem Hofe von Urbino klar machen. Die Herzogin war eine Tochter Isabellas und die Schwester Federigos von Mantua. An ihrer Verheiratung nach Urbino hatte man in Mantua ein politisches Interesse, seit Julius II. Papst war. Denn sein Neffe Francesco



Abb. 205. Eleonore von Urbino, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 599.

Maria della Rovere war von dem kinderlosen Guidobaldo I. adoptiert worden (1504). Darauf folgte die Verlobung (1505) und ein Jahr nach der Thronbesteigung des jungen Herzogs die Vermählung (1509). Die wunderschöne sechzehnjährige Frau ging keinem leichten Leben entgegen, und politische Sorgen, die ihre Mutter mit männlichem Mute trug, blieben auch ihr nicht erspart. Der folgende Papst, Leo X., vertrieb die Rovere aus Urbino, und erst nach seinem Tode konnten sie zurückkehren (S. 208). Francesco Maria

Venus hat die Züge der Herzogin Eleonore (Abb. 203). Was hat das zu bedeuten? Zunächst ganz gewiß nicht, daß der Maler die Herzogin in dieser Art studiert und in dieser Form porträtiert hätte, so daß man alsdann nach dem Aussehen und Alter der Dargestellten einfach (mit Thausing) die Zeit der „Sitzungen" berechnen könnte. Denn um die Zeit, wo das hätte ge-



Abb. 204. Francesco Maria, Herzog von Urbino, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 605.

schehen müssen, — spätestens 1515, da die Herzogin 1493 geboren wurde — kannte Tizian die Herrschaften von Urbino noch gar nicht. Ebensowenig stellt das Bild eines „Mädchens im Pelz" mit entblößten Schultern (Wien Nr. 506) die Herzogin dar; das Urbild steht gesellschaftlich viel tiefer. Man kann nur sagen, daß Tizian, als er dieses und die eine „Venus von Urbino" (Nr. 1117) malte, dort weniger, hier deutlicher die Züge der Herzogin vorschwebten. Das auszudrücken hatte nach den Anschauungen der Zeit für die

Beteiligten nichts anstößiges, und daß das Verhältnis so lag, mögen uns Tizians weitere Beziehungen zu dem Hofe von Urbino klar machen. Die Herzogin war eine Tochter Isabellas und die Schwester Federigos von Mantua. An ihrer Verheiratung nach Urbino hatte man in Mantua ein politisches Interesse, seit Julius II. Papst war. Denn sein Neffe Francesco



Abb. 205. Eleonore von Urbino, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 599.

Maria della Rovere war von dem kinderlosen Guidobaldo I. adoptiert worden (1504). Darauf folgte die Verlobung (1505) und ein Jahr nach der Thronbesteigung des jungen Herzogs die Vermählung (1509). Die wunderschöne sechzehnjährige Frau ging keinem leichten Leben entgegen, und politische Sorgen, die ihre Mutter mit männlichem Mute trug, blieben auch ihr nicht erspart. Der folgende Papst, Leo X., vertrieb die Rovere aus Urbino, und erst nach seinem Tode konnten sie zurückkehren (S. 208). Francesco Maria

mußte viel im Felde liegen, war aber auch ein Kriegsmann aus Neigung, wie sein Oheim, Papst Julius II. Er war nicht groß von Gestalt, aber stark und kühn, energisch und sogar gewalttätig. Schon als ganz junger Mensch ließ er den Geliebten seiner Schwester unter seinen Augen ermorden, weil dieser gegen die Ehre des Hauses gehandelt hatte und ihm die Braut abtrotzen wollte. Wir haben ihn bald darnach als General seines Oheims angetroffen (S. 175). Seit er in sein Land zurückgekehrt war, stand er als venezianischer General gegen den Papst auf seiten des Kaisers, und als Karl V. nach dem Frieden von Clemens VII. in Bologna gekrönt wurde (1530), ließ der Herzog Goldmünzen schlagen, auf deren Revers der Wechsel seines Glückes schön versinnbildlicht ist durch eine Palme mit der Inschrift inclinata resurgo. Acht Jahre später starb er, wie man sagte, an Gift. Er sollte gerade gegen die Türken als kaiserlicher General ins Feld ziehen. So in voller Rüstung hat ihn, als er in Venedig war, Tizian gemalt (1537), mit dem energischen Kopf und dem fuchsblonden vollen Bart, wie solcher damals wieder Sitte war, — das ältere Geschlecht der Renaissancefürsten geht glattrasiert — (Uffizien; Abb. 204). Wenn das Gegenstück dazu (Abb. 205) gleichzeitig gemalt worden ist, so war die darauf dargestellte Herzogin erst 44 Jahre alt. Sie sitzt mit einem Schoßhündchen, ihre Züge sind gealtert, der Ausdruck ist sorgenvoll, Tracht und Haltung äußerst vornehm. — Wenden wir uns nun wieder zurück zu der ruhenden Venus unserer Abbildung, mit den Zügen der Herzogin, so werden wir das Bild seinem Stil nach in die Jahre bis 1530 setzen dürfen. Damals war Tizian jedenfalls bei Hofe eingeführt, und er konnte die Züge der Herzogin in ihre frühere Jugend zurückübersetzen, wenn es ihm für seine Venus passend schien.

Dieselben Schmuckstücke wie diese Venus und wenigstens eine große Gesichtsähnlichkeit mit ihr hat ein stolzes Frauenbild, in dem man eine Zeitlang mit Thausing die Herzogin von Urbino hat erkennen wollen. Die Bella des Palazzo Pitti (Abb. 206) ist kein Idealbild, sondern, wie der erste Blick lehrt, ein bestimmtes Individuum. Keine freigedachte Halbfigur mit irgend einer interessanten Bewegung, sondern eine in schlichter Haltung aufrecht stehende Frau, die sich in ihrer äußerst kostbaren Tracht hat porträtieren lassen. „Daß sie repräsentiert, vergißt man über dem Reiz der Züge und dem wunderbaren Geschmack des Kostüms, diesem Gesang von Meerblau, Violett, Linnen und Gold; alles das huldigt nur der Herrlichkeit des lieblichen Hauptes“ (J. Burckhardt). Wir sehen in ihr eine vornehme Venezianerin, die Tizian um 1530 oder wenig später gemalt haben wird.



Abb. 206. Die Bella, von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

Es folgt eine Reihe von Venusbildern in geänderter Auffassung und äußerer Anordnung. Bald ist die Nackte liegend dargestellt, schlummernd in Darmstadt, oder auf ihrem Lager ruhend zweimal in Madrid, wo am Fußende ein Kavalier in spanischer Tracht, vom Rücken gesehen und sich umwendend, vor einer Orgel sitzt; der Blick geht ins Freie auf eine einsame Parkland-

mußte viel im Felde liegen, war aber auch ein Kriegsmann aus Neigung, wie sein Oheim, Papst Julius II. Er war nicht groß von Gestalt, aber stark und kühn, energisch und sogar gewalttätig. Schon als ganz junger Mensch ließ er den Geliebten seiner Schwester unter seinen Augen ermorden, weil dieser gegen die Ehre des Hauses gehandelt hatte und ihm die Braut abtrotzen wollte. Wir haben ihn bald darnach als General seines Oheims angetroffen (S. 175). Seit er in sein Land zurückgekehrt war, stand er als venezianischer General gegen den Papst auf seiten des Kaisers, und als Karl V. nach dem Frieden von Clemens VII. in Bologna gekrönt wurde (1530), ließ der Herzog Goldmünzen schlagen, auf deren Revers der Wechsel seines Glückes schön versinnbildlicht ist durch eine Palme mit der Inschrift inclinata resurgo. Acht Jahre später starb er, wie man sagte, an Gift. Er sollte gerade gegen die Türken als kaiserlicher General ins Feld ziehen. So in voller Rüstung hat ihn, als er in Venedig war, Tizian gemalt (1537), mit dem energischen Kopf und dem fuchsblonden vollen Bart, wie solcher damals wieder Sitte war, — das ältere Geschlecht der Renaissancefürsten geht glattrasiert — (Uffizien: Abb. 204). Wenn das Gegenstück dazu (Abb. 205) gleichzeitig gemalt worden ist, so war die darauf dargestellte Herzogin erst 44 Jahre alt. Sie sitzt mit einem Schoßhündchen, ihre Züge sind gealtert, der Ausdruck ist sorgenvoll, Tracht und Haltung äußerst vornehm. — Wenden wir uns nun wieder zurück zu der ruhenden Venus unserer Abbildung, mit den Zügen der Herzogin, so werden wir das Bild seinem Stil nach in die Jahre bis 1530 setzen dürfen. Damals war Tizian jedenfalls bei Hofe eingeführt, und er konnte die Züge der Herzogin in ihre frühere Jugend zurückübersetzen, wenn es ihm für seine Venus passend schien.

Dieselben Schmuckstücke wie diese Venus und wenigstens eine große Gesichtsähnlichkeit mit ihr hat ein stolzes Frauenbild, in dem man eine Zeitlang mit Thausing die Herzogin von Urbino hat erkennen wollen. Die Bella des Palazzo Pitti (Abb. 206) ist kein Idealbild, sondern, wie der erste Blick lehrt, ein bestimmtes Individuum. Keine freigedachte Halbfigur mit irgend einer interessanten Bewegung, sondern eine in schlichter Haltung aufrecht stehende Frau, die sich in ihrer äußerst kostbaren Tracht hat porträtieren lassen. „Daß sie repräsentiert, vergißt man über dem Reiz der Züge und dem wunderbaren Geschmack des Kostüms, diesem Gesang von Meerblau, Violett, Linnen und Gold; alles das huldigt nur der Herrlichkeit des lieblichen Hauptes“ (J. Burckhardt). Wir sehen in ihr eine vornehme Venezianerin, die Tizian um 1530 oder wenig später gemalt haben wird.



Abb. 206. Die Bella, von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

Es folgt eine Reihe von Venusbildern in geänderter Auffassung und äußerer Anordnung. Bald ist die Nackte liegend dargestellt, schlummernd in Darmstadt, oder auf ihrem Lager ruhend zweimal in Madrid, wo am Fußende ein Kavalier in spanischer Tracht, vom Rücken gesehen und sich umwendend, vor einer Orgel sitzt; der Blick geht ins Freie auf eine einsame Parkland-

schaft mit schnurgeraden Reihen von Pappeln oder Cypressen. Diese beiden Bilder haben die Liegerichtung der zuerst genannten Venus von Urbino (Nr. 1108), und das eine (Abb. 207) hat sogar dieselbe Gestalt der Nackten mit dem Amorino, wogegen auf dem anderen eine unedle, kurzhalsige Frau mit ihrem anspringenden Hündchen spielt (Prado Nr. 459). Bald sitzt sie stolz aufgerichtet in halber Figur, von zwei Amoretten bedient mit Spiegel und Kranz (Petersburg). Zahlreiche späte Kopien zeigen uns, wie nachhaltig das Verlangen nach allen diesen Sujets gewesen ist.

Tizian ist, wie Palma Vecchio, der Maler der schönen Frauen geworden, aber er bleibt nicht, wie dieser es gewöhnlich tut, bei der Darstellung der äußerlichen, gleichmäßigen und geistig wenig tiefen Schönheit stehen, sondern seine Auffassung ist höher und mannigfaltiger und, wo sie sich dem Porträt nähert, vor allem auch kräftiger. Hier kommt ihm, wie wir gesehen haben, Sebastiano oft gleich (S. 190). Tizian weiß ferner durch Zutaten, durch die Umgebung und durch Gruppierung mit anderen Figuren poetische Wirkungen zu erzielen, während Palmas Schönheitssinn sich an den Äußerlichkeiten der Toilette und an dem Glanz der Farbe genügen läßt. Tizian versetzt uns durch seine schaffende Erfindung in immer neue Stimmungen. Ein Beispiel einer solchen dichterischen Schöpfung, die das Leben, aus dem sie hervorgewachsen ist, verklären will, ist die „Allegorie des d'Avalos". Auf einem Halbfigurenbilde, das in mehreren untereinander verschiedenen Exemplaren vorkommt (Louvre; zwei in Wien), sehen wir ein Ehepaar hohen Standes, umgeben von jugendlichen Idealfiguren, einem Amor und einer Lautenspielerin (Wien) oder einer Viktoria (Louvre). Die Stimmung ist elegisch, der Mann steht gerüstet und scheint Abschied zu nehmen; wer weiß, ob er wiederkehrt? Die Dame blickt vor sich nieder, auf ihrem Schoße liegt eine Glaskugel, das Sinnbild des Glückes; die idealen Begleiter suchen sie zu trösten oder zu erheitern. — Natürlich konnte ein solches Bild nur gemalt werden, wenn die traurigen Ahnungen sich nicht erfüllten, und man sich ihrer nachher im Glück erinnern durfte. Und wenn die Idee des Künstlers so glücklich war, wie hier, so fand das Ereignis noch nachträglich Teilnahme, und was ursprünglich ein Familienbild hatte sein sollen, wurde nun für andere feinsinnige Liebhaber zu einem Kunstwerke von ideellem Wert. So wären die Wiederholungen zu erklären. Es lag nahe, nach den Personen des dargestellten Vorgangs zu suchen, und man glaubte sie gefunden zu haben in dem jüngeren



Abb. 207. Venus mit dem Orgelspieler, von Tizian. Madrid Nr. 460.

d'Avalos,*) der 1532 vom Kaiser das Kommando gegen die Türken erhielt, und seiner Gemahlin Maria von Aragon. Aber wir haben das sichere Bildnis dieses prunkliebenden und vielgenannten Kavaliers unter anderen auf der arg zerstörten „Allocution" von 1541 (Madrid), und zu dem stimmt das Porträt des Mannes auf der „Allegorie" nicht. Die Deutung ist also falsch, aber das Verständnis des Bildes ist doch in der angedeuteten Richtung zu suchen. — In seinem höchsten Alter hat Tizian noch einmal die Komposition der „Allegorie", aber ohne Porträtfiguren, zu einem sehr graziösen und musterhaft gemalten Breitbilde verwendet: Amor steht gelehnt an den Schoß der Venus, die ihm die Augen verbindet; ein zweiter Amorino flüstert der Venus etwas zu, zwei weibliche Gestalten bringen Bogen und Köcher herbei (Rom, Villa Borghese). Vielleicht hatte auch dieses Bild, welches uns nur als ein poetisches Kunstwerk erscheint, für den Empfänger noch eine besondere Beziehung.

*) Don Alfonso, Marques del oder de Vasto, Governatore von Mailand † 1546. Sein Oheim Don Ferrante, Marques von Pescara, war mit Vittoria Colonna verheiratet.

schaft mit schnurgeraden Reihen von Pappeln oder Cypressen. Diese beiden Bilder haben die Liegerichtung der zuerst genannten Venus von Urbino (Nr. 1108), und das eine (Abb. 207) hat sogar dieselbe Gestalt der Nackten mit dem Amorino, wogegen auf dem anderen eine unedle, kurzhalsige Frau mit ihrem anspringenden Hündchen spielt (Prado Nr. 459). Bald sitzt sie stolz aufgerichtet in halber Figur, von zwei Amoretten bedient mit Spiegel und Kranz (Petersburg). Zahlreiche späte Kopien zeigen uns, wie nachhaltig das Verlangen nach allen diesen Sujets gewesen ist.

Tizian ist, wie Palma Vecchio, der Maler der schönen Frauen geworden, aber er bleibt nicht, wie dieser es gewöhnlich tut, bei der Darstellung der äußerlichen, gleichmäßigen und geistig wenig tiefen Schönheit stehen, sondern seine Auffassung ist höher und mannigfaltiger und, wo sie sich dem Porträt nähert, vor allem auch kräftiger. Hier kommt ihm, wie wir gesehen haben, Sebastiano oft gleich (S. 190). Tizian weiß ferner durch Zutaten, durch die Umgebung und durch Gruppierung mit anderen Figuren poetische Wirkungen zu erzielen, während Palmas Schönheitssinn sich an den Äußerlichkeiten der Toilette und an dem Glanz der Farbe genügen läßt. Tizian versetzt uns durch seine schaffende Erfindung in immer neue Stimmungen. Ein Beispiel einer solchen dichterischen Schöpfung, die das Leben, aus dem sie hervorgewachsen ist, verklären will, ist die „Allegorie des d'Avalos". Auf einem Halbfigurenbilde, das in mehreren untereinander verschiedenen Exemplaren vorkommt (Louvre; zwei in Wien), sehen wir ein Ehepaar hohen Standes, umgeben von jugendlichen Idealfiguren, einem Amor und einer Lautenspielerin (Wien) oder einer Viktoria (Louvre). Die Stimmung ist elegisch, der Mann steht gerüstet und scheint Abschied zu nehmen; wer weiß, ob er wiederkehrt? Die Dame blickt vor sich nieder, auf ihrem Schoße liegt eine Glaskugel, das Sinnbild des Glückes; die idealen Begleiter suchen sie zu trösten oder zu erheitern. — Natürlich konnte ein solches Bild nur gemalt werden, wenn die traurigen Ahnungen sich nicht erfüllten, und man sich ihrer nachher im Glück erinnern durfte. Und wenn die Idee des Künstlers so glücklich war, wie hier, so fand das Ereignis noch nachträglich Teilnahme, und was ursprünglich ein Familienbild hatte sein sollen, wurde nun für andere feinsinnige Liebhaber zu einem Kunstwerke von ideellem Wert. So wären die Wiederholungen zu erklären. Es lag nahe, nach den Personen des dargestellten Vorgangs zu suchen, und man glaubte sie gefunden zu haben in dem jüngeren



Abb. 207. Venus mit dem Orgelspieler, von Tizian. Madrid Nr. 460.

d'Avalos,*) der 1532 vom Kaiser das Kommando gegen die Türken erhielt, und seiner Gemahlin Maria von Aragon. Aber wir haben das sichere Bildnis dieses prunkliebenden und vielgenannten Kavaliers unter anderen auf der arg zerstörten „Allocution" von 1541 (Madrid), und zu dem stimmt das Porträt des Mannes auf der „Allegorie" nicht. Die Deutung ist also falsch, aber das Verständnis des Bildes ist doch in der angedeuteten Richtung zu suchen. — In seinem höchsten Alter hat Tizian noch einmal die Komposition der „Allegorie", aber ohne Porträtfiguren, zu einem sehr graziösen und musterhaft gemalten Breitbilde verwendet: Amor steht gelehnt an den Schoß der Venus, die ihm die Augen verbindet; ein zweiter Amorino flüstert der Venus etwas zu, zwei weibliche Gestalten bringen Bogen und Köcher herbei (Rom, Villa Borghese). Vielleicht hatte auch dieses Bild, welches uns nur als ein poetisches Kunstwerk erscheint, für den Empfänger noch eine besondere Beziehung.

*) Don Alfonso, Marques del oder de Vasto, Governatore von Mailand † 1546. Sein Oheim Don Ferrante, Marques von Pescara, war mit Vittoria Colonna verheiratet.

Das Einzelbild einer bestimmten schönen Frau hatte nicht nur für die Angehörigen seinen Wert, sondern auch für Liebhaber, denen die dargestellte Person gleichgültig sein konnte, die aber nach irgend einem Gegenstande höherer Schönheit suchten. Tizian erwähnt in seinen Briefen bisweilen solche Bildnisse Kunstfreunden gegenüber, denen an der betreffenden Persönlichkeit nichts gelegen sein konnte, und wenn der Herzog von Mantua 1530 die Gräfin Pepoli um die Vergünstigung bittet, ihr Kammerfräulein durch Tizian malen lassen zu dürfen, so liegt es ihm natürlich ebenfalls nur an der von dem Persönlichen losgelösten Schönheit, womit er in diesem Falle dem Sekretär Kaiser Karls V. eine Aufmerksamkeit hat erweisen wollen. Von solchen etwas allgemeiner aufgefaßten Frauenbildnissen, deren Originale nicht dem Gesellschaftskreise der Empfänger anzugehören brauchten, ist ein hervorragendes Beispiel die Flora der Uffizien, eine bis zum Gürtel dargestellte junge Frau mit blondem Haar (Abb. 208). Sie hält mit den ausgestreckten Fingern der linken Hand das herabgleitende leichte Gewand an sich und blickt mit dem leise gewendeten Kopfe nach rechts hin, als ob wir dort eine uns verborgene Beziehung suchen oder erraten sollten zu den Blumen, die sie in ihrer rechten trägt. Der Typus erinnert uns an die schöne Nackte der „himmlischen und irdischen Liebe“ (S. 263). Trotz der schlechten Erhaltung der Malerei fühlen wir den fließenden Rhythmus einer zu freier Höhe entwickelten Kunst. Scheinbar befinden wir uns hier in dem Palmaschen Kreise; aber die Dargestellte ist weniger selbstgefällig, sie ist geistiger, idealer aufgefaßt, als es in Palmas Art liegt. Über welch eine Weite der Auffassung Tizian gebot, sieht man am besten an den Bildern



Abb. 208. Flora, von Tizian. Florenz, Uffizien.

seiner Tochter Lavinia. Einmal hat er sie als Braut im weißen Kleide dargestellt, wohl nicht lange vor 1555, als er schon nahe an achtzig war, dann noch etwa zehn Jahre später, als verheiratete Edeldame in schwerem, dunkelgrünem Oberkleide. Beide Bilder (Dresden) stammen aus dem Besitz



Abb. 209. Tochter des Roberto Strozzi, von Tizian. Berlin.

der Este, sie sind also schon von diesen als Gegenstände von selbständigem Schönheitswerte gewürdigt worden. Etwas später als das erste Bild, hat Tizian ferner die Züge seiner Tochter geradeswegs zu einem Gattungsbilde benutzt, als er ihr die mit Blumen und Früchten gefüllte silberne Schüssel in die Hände gab (Berlin; oben S. 267). Die prächtig breite Malerei, das

Das Einzelbild einer bestimmten schönen Frau hatte nicht nur für die Angehörigen seinen Wert, sondern auch für Liebhaber, denen die dargestellte Person gleichgültig sein konnte, die aber nach irgend einem Gegenstande höherer Schönheit suchten. Tizian erwähnt in seinen Briefen bisweilen solche Bildnisse Kunstfreunden gegenüber, denen an der betreffenden Persönlichkeit nichts gelegen sein konnte, und wenn der Herzog von Mantua 1530 die Gräfin Pepoli um die Vergünstigung bittet, ihr Kammerfräulein durch Tizian malen lassen zu dürfen, so liegt es ihm natürlich ebenfalls nur an der von dem Persönlichen losgelösten Schönheit, womit er in diesem Falle dem Sekretär Kaiser Karls V. eine Aufmerksamkeit hat erweisen wollen. Von solchen etwas allgemeiner aufgefaßten Frauenbildnissen, deren Originale nicht dem Gesellschaftskreise der Empfänger anzugehören brauchten, ist ein hervorragendes Beispiel die Flora der Uffizien, eine bis zum Gürtel dargestellte junge Frau mit blondem Haar (Abb. 208). Sie hält mit den ausgestreckten Fingern der linken Hand das herabgleitende leichte Gewand an sich und blickt mit dem leise gewendeten Kopfe nach rechts hin, als ob wir dort eine uns verborgene Beziehung suchen oder erraten sollten zu den Blumen, die sie in ihrer rechten trägt. Der Typus erinnert uns an die schöne Nackte der „himmlischen und irdischen Liebe" (S. 263). Trotz der schlechten Erhaltung der Malerei fühlen wir den fließenden Rhythmus einer zu freier Höhe entwickelten Kunst. Scheinbar befinden wir uns hier in dem Palmaschen Kreise; aber die Dargestellte ist weniger selbstgefällig, sie ist geistiger, idealer aufgefaßt, als es in Palmas Art liegt. Über welch eine Weite der Auffassung Tizian gebot, sieht man am besten an den Bildern



Abb. 208. Flora, von Tizian. Florenz, Uffizien.

seiner Tochter Lavinia. Einmal hat er sie als Braut im weißen Kleide dargestellt, wohl nicht lange vor 1555, als er schon nahe an achtzig war, dann noch etwa zehn Jahre später, als verheiratete Edeldame in schwerem, dunkelgrünem Oberkleide. Beide Bilder (Dresden) stammen aus dem Besitz



Abb. 209. Tochter des Roberto Strozzi, von Tizian. Berlin.

der Este, sie sind also schon von diesen als Gegenstände von selbständigem Schönheitswerte gewürdigt worden. Etwas später als das erste Bild, hat Tizian ferner die Züge seiner Tochter geradeswegs zu einem Gattungsbilde benutzt, als er ihr die mit Blumen und Früchten gefüllte silberne Schüssel in die Hände gab (Berlin; oben S. 267). Die prächtig breite Malerei, das

Kleid von Goldbrokat mit weißem Schultertuch vor dem roten Vorhang in einer abendlich gestimmten Landschaft, macht, obwohl die Farbe gelitten hat, eine große Wirkung. Eine in den Farben veränderte Wiederholung zeigt uns dieselbe Gestalt als Salome mit dem Haupte des Täufers in der Schüssel (Madrid). Als bloßes Familienporträt gedacht, ist endlich die kleine Tochter Roberto Strozzis, ganz in Weiß, von 1442 (Berlin; Abb. 209) sehr bedeutend aufgefaßt. Daß der Blick in die Ferne geht, anstatt den Beschauer zu treffen, ist ein glücklicher Zug. Denn nun sehen wir uns weiter um, erblicken den prächtig gemalten roten Vorhang und darunter das Relief mit den tanzenden Flügelputten, beides echt tizianisch, und über das Postament weg sehen wir in die Parklandschaft mit einem Schwanenteich vorne, und hinten auf die abschließenden norditalienischen Berge. Ein anderer Maler wäre auf diesen Reichtum von Erfindung bei einem Kinderbildnis schwerlich gekommen. Aber was alles Tizian in einem Kinderkopf mit ein wenig Büste dazu ausdrücken kann, sieht man an dem „Jungen Jesuiten" (Wien) mit dem demütig-zutraulichen Blick im Profil und der auf die Brust gelegten rechten Hand. Man meint darin den 1542 gemalten elfjährigen Ranuccio Farnese zu sehen, den Sohn Pier Luigis und Enkel Pauls III., der damals in Venedig erzogen wurde. Jedenfalls ist es ein kleines Meisterwerk der Charakteristik.

Wir sind nun zu dem eigentlichen Porträt gelangt, dem Tizian seine Tätigkeit in einem Maße, wie kein andrer italienischer Maler seines Ranges, zugewandt hat, namentlich seit dem Beginn der dreißiger Jahre, seit der Zeit also, wo er zu der Gunst der Höfe von Ferrara, Mantua und Urbino noch die des Kaisers gewonnen hatte (S. 285). Wären uns alle männlichen Bildnisse von Tizians Hand erhalten, so hätten wir jetzt eine Sammlung von berühmten Zeitgenossen, wie sie keine andere Zeit einem einzigen Künstler zur Verfügung gestellt hat. Das Vorhandene genügt wenigstens, in ihm den größten italienischen Bildnismaler noch zu erkennen. Wir beginnen mit den Bildern der Könige.

Die erste Ausführung der in Bologna während des Winters 1532 auf 33 von Karl V. genommenen Aufnahme in Waffenrüstung ist später in Spanien verloren gegangen, wohl aber ist eine zweite erhalten, die den Kaiser im Staatskleide, weiß und schwarz, vor einem dunkelgrünen Vorhang stehend, vom Kopf bis zu den Füßen, und ihm zur Seite einen großen Hund zeigt (Madrid).

Uns erscheint das Bild heute steif und kalt. Seinem Original muß es gefallen haben. Denn es trug dem Maler die früher erwähnten Ehren ein. Dann wurde Tizian wieder 1548 zum Kaiser auf den Reichstag nach Augsburg berufen und später noch einmal 1550. Er entschloß sich schwer zu diesen Reisen. Die erste brachte ihm eine Menge von Aufträgen, da zahlreiche große Herren von ihm gemalt zu sein wünschten; bei dem zweiten Aufenthalt entwarf er unter anderem die 1554 abgelieferte „Dreieinigkeit Karls V.", ein großes allegorisierendes Gemälde mit vielen bewegten Gestalten, später la gloria benannt (Madrid). Mit der Zahl 1548 ist das sprechende Porträt bezeichnet, das den Kaiser wieder bis zu den Füßen, aber sitzend darstellt (München) und das den Eindruck einer sehr eindringlichen Ähnlichkeit gibt. Der hagere, eckige Mann mit dem häßlichen, stark gealterten Gesicht ist ganz in Schwarz gekleidet, die Figur seitwärts bis an den Bildrand geschoben. Eine gelbdamastene Wand im Rücken, ein breiter Landschaftsausschnitt, ein scharlachroter Fußteppich und der rote Sammet des Lehnstuhls geben der Gestalt eine so lebhafte Folie, daß wir ihre Einfarbigkeit nicht mehr störend empfinden und das ganze Bild im höchsten Maße koloristisch auf uns wirkt.



Abb. 210. Karl V., von Tizian. Madrid.

Zu derselben Zeit entstand auch das „erste Reiterporträt der Welt", wie es einmal unser erster Kunsthistoriker genannt hat (Madrid; Abb. 210). Aber das mühsam bewegte, braune Tier hat doch viel von einem Schaukelpferde, und der Sitz des Reiters ist schlecht; Tizian war kein Pferdemaler. Das Bild ist durch Feuer und Restauration verdorben. Trotzdem bleibt das Ganze noch ein großer Eindruck. Geharnischt mit roter Helmzier und Schärpe, den Kopf etwas zurückgelegt, reitet der Kaiser vom Waldrand her in die weite Ebne. Das Pferd setzt zu kurzem Galopp an. Gedacht ist an

Kleid von Goldbrokat mit weißem Schultertuch vor dem roten Vorhang in einer abendlich gestimmten Landschaft, macht, obwohl die Farbe gelitten hat, eine große Wirkung. Eine in den Farben veränderte Wiederholung zeigt uns dieselbe Gestalt als Salome mit dem Haupte des Täufers in der Schüssel (Madrid). Als bloßes Familienporträt gedacht, ist endlich die kleine Tochter Roberto Strozzis, ganz in Weiß, von 1442 (Berlin; Abb. 209) sehr bedeutend aufgefaßt. Daß der Blick in die Ferne geht, anstatt den Beschauer zu treffen, ist ein glücklicher Zug. Denn nun sehen wir uns weiter um, erblicken den prächtig gemalten roten Vorhang und darunter das Relief mit den tanzenden Flügelputten, beides echt tizianisch, und über das Postament weg sehen wir in die Parklandschaft mit einem Schwanenteich vorne, und hinten auf die abschließenden norditalienischen Berge. Ein anderer Maler wäre auf diesen Reichtum von Erfindung bei einem Kinderbildnis schwerlich gekommen. Aber was alles Tizian in einem Kinderkopf mit ein wenig Büste dazu ausdrücken kann, sieht man an dem „Jungen Jesuiten" (Wien) mit dem demütig-zutraulichen Blick im Profil und der auf die Brust gelegten rechten Hand. Man meint darin den 1542 gemalten elfjährigen Ranuccio Farnese zu sehen, den Sohn Pier Luigis und Enkel Pauls III., der damals in Venedig erzogen wurde. Jedenfalls ist es ein kleines Meisterwerk der Charakteristik.

Wir sind nun zu dem eigentlichen Porträt gelangt, dem Tizian seine Tätigkeit in einem Maße, wie kein andrer italienischer Maler seines Ranges, zugewandt hat, namentlich seit dem Beginn der dreißiger Jahre, seit der Zeit also, wo er zu der Gunst der Höfe von Ferrara, Mantua und Urbino noch die des Kaisers gewonnen hatte (S. 285). Wären uns alle männlichen Bildnisse von Tizians Hand erhalten, so hätten wir jetzt eine Sammlung von berühmten Zeitgenossen, wie sie keine andere Zeit einem einzigen Künstler zur Verfügung gestellt hat. Das Vorhandene genügt wenigstens, in ihm den größten italienischen Bildnismaler noch zu erkennen. Wir beginnen mit den Bildern der Könige.

Die erste Ausführung der in Bologna während des Winters 1532 auf 33 von Karl V. genommenen Aufnahme in Waffenrüstung ist später in Spanien verloren gegangen, wohl aber ist eine zweite erhalten, die den Kaiser im Staatskleide, weiß und schwarz, vor einem dunkelgrünen Vorhang stehend, vom Kopf bis zu den Füßen, und ihm zur Seite einen großen Hund zeigt (Madrid).

Uns erscheint das Bild heute steif und kalt. Seinem Original muß es gefallen haben. Denn es trug dem Maler die früher erwähnten Ehren ein. Dann wurde Tizian wieder 1548 zum Kaiser auf den Reichstag nach Augsburg berufen und später noch einmal 1550. Er entschloß sich schwer zu diesen Reisen. Die erste brachte ihm eine Menge von Aufträgen, da zahlreiche große Herren von ihm gemalt zu sein wünschten; bei dem zweiten Aufenthalt entwarf er unter anderem die 1554 abgelieferte „Dreieinigkeit Karls V.", ein großes allegorisierendes Gemälde mit vielen bewegten Gestalten, später la gloria benannt (Madrid). Mit der Zahl 1548 ist das sprechende Porträt bezeichnet, das den Kaiser wieder bis zu den Füßen, aber sitzend darstellt (München) und das den Eindruck einer sehr eindringlichen Ähnlichkeit gibt. Der hagere, eckige Mann mit dem häßlichen, stark gealterten Gesicht ist ganz in Schwarz gekleidet, die Figur seitwärts bis an den Bildrand geschoben. Eine gelbdamastene Wand im Rücken, ein breiter Landschaftsausschnitt, ein scharlachroter Fußteppich und der rote Sammet des Lehnstuhls geben der Gestalt eine so lebhafte Folie, daß wir ihre Einfarbigkeit nicht mehr störend empfinden und das ganze Bild im höchsten Maße koloristisch auf uns wirkt. Zu derselben Zeit entstand auch das „erste Reiterporträt der Welt", wie es einmal unser erster Kunsthistoriker genannt hat (Madrid; Abb. 210). Aber das mühsam bewegte, braune Tier hat doch viel von einem Schaukelpferde, und der Sitz des Reiters ist schlecht; Tizian war kein Pferdemaler. Das Bild ist durch Feuer und Restauration verdorben. Trotzdem bleibt das Ganze noch ein großer Eindruck. Geharnischt mit roter Helmzier und Schärpe, den Kopf etwas zurückgelegt, reitet der Kaiser vom Waldrand her in die weite Ebne. Das Pferd setzt zu kurzem Galopp an. Gedacht ist an



Abb. 210. Karl V., von Tizian. Madrid.


Abb. 211. Philipp II., von Tizian. Neapel.

die im Jahre zuvor geschlagene Schlacht bei Mühlberg. — Seit 1550 hat Tizian öfter den Prinzen Philipp gemalt, stehend in ganzer Figur, in der Rüstung (Madrid) und im Hofkleide (Neapel; Abb. 211; weniger gut Pal. Pitti). Der Stoff, in dem er hier zu arbeiten hatte, war spröde; was er daraus zu machen verstanden hat, zeigt ihn doppelt groß. — Da war es dankbarer, den feurigen jungen Kardinal Ippolito Medici abzuschildern, ganz in Rot und Braun, in ungarischer Magnatentracht, wie er aus dem Türkenkriege zurückgekommen (S. 285) damals am kaiserlichen Hoflager einherstolzierte. Die energische Halbfigur in wirksamem Helldunkel, die Tizian 1532 in Venedig malte (Pal. Pitti), erinnert uns heute stark an das Theater, war aber für den Geschmack des Gönners der Dichter und Maler gewiß das richtige. Ein in Bologna entstandenes Bildnis in der Vollrüstung ist verschollen. — Nicht viel später ist das Brustbild des venezianischen Admirals Moro im Panzer und roten Mantel (Berlin; 1538, ein Jahr vor dem Tode des Dargestellten). — Dann kommen wir zu der Kniefigur

Pauls III. im Lehnstuhl, einem der klassischen Papstporträts, neben Raffaels Julius II. und Leo X. und dem Innocenz X. von Velazquez im Pal. Doria in Rom. Einzig in seiner Art in der Geschichte der italienischen Porträtmalerei steht das 1545 großzügig hingeworfene Gruppenbild da, das uns den achtundsiebzigjährigen Papst in eindringlicher Auseinandersetzung mit seinem einen Enkel Ottavio, nachmaligem Herzog von Parma, begriffen zeigt,

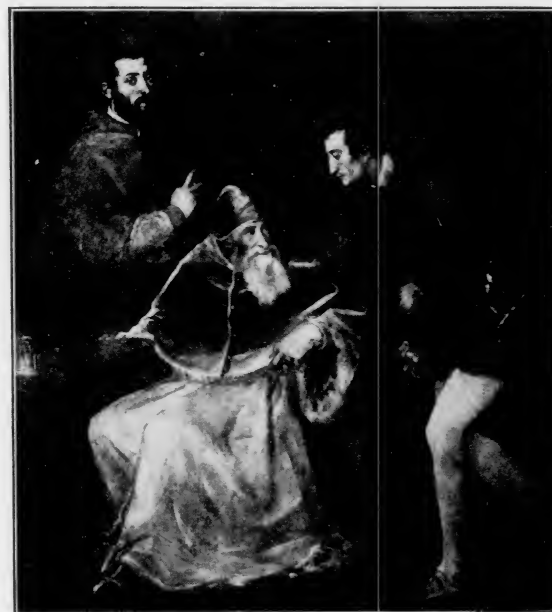

Abb. 212. Papst Paul III. mit seinen Nepoten, von Tizian. Neapel.

während der andere, Kardinal Alessandro, hinter ihm steht, mit nur angelegten Farben, verschiedenem Rot, Weiß und Schwarz (Neapel; Abb. 212). Ein Denkmal farnesischer Familiengeschichte, dessen Ausführung uns jedenfalls der Wille des Auftraggebers vorenthalten hat. Die Einzelfigur des Papstes existiert dagegen in vielen untereinander verschiedenen Exemplaren, in eigenhändiger, kraftvoller Ausführung in Petersburg, mit geänderter Armhaltung, die linke Hand hängt von der Sessellehne herab (eine Kopie in Wien), anders in Turin und sonst. Eins und das andere hat man auf einen früheren


Abb. 211. Philipp II., von Tizian. Neapel.

die im Jahre zuvor geschlagene Schlacht bei Mühlberg. — Seit 1550 hat Tizian öfter den Prinzen Philipp gemalt, stehend in ganzer Figur, in der Rüstung (Madrid) und im Hofkleide (Neapel; Abb. 211; weniger gut Pal. Pitti). Der Stoff, in dem er hier zu arbeiten hatte, war spröde; was er daraus zu machen verstanden hat, zeigt ihn doppelt groß. — Da war es dankbarer, den feurigen jungen Kardinal Ippolito Medici abzuschildern, ganz in Rot und Braun, in ungarischer Magnatentracht, wie er aus dem Türkenkriege zurückgekommen (S. 285) damals am kaiserlichen Hoflager einherstolzierte. Die energische Halbfigur in wirksamem Helldunkel, die Tizian 1532 in Venedig malte (Pal. Pitti), erinnert uns heute stark an das Theater, war aber für den Geschmack des Gönners der Dichter und Maler gewiß das richtige. Ein in Bologna entstandenes Bildnis in der Vollrüstung ist verschollen. — Nicht viel später ist das Brustbild des venezianischen Admirals Moro im Panzer und roten Mantel (Berlin; 1538, ein Jahr vor dem Tode des Dargestellten). — Dann kommen wir zu der Kniefigur

Pauls III. im Lehnstuhl, einem der klassischen Papstporträts, neben Raffaels Julius II. und Leo X. und dem Innocenz X. von Velazquez im Pal. Doria in Rom. Einzig in seiner Art in der Geschichte der italienischen Porträtmalerei steht das 1545 großzügig hingeworfene Gruppenbild da, das uns den achtundsiebzigjährigen Papst in eindringlicher Auseinandersetzung mit seinem einen Enkel Ottavio, nachmaligem Herzog von Parma, begriffen zeigt,


Abb. 212. Papst Paul III. mit seinen Nepoten, von Tizian. Neapel.

während der andere, Kardinal Alessandro, hinter ihm steht, mit nur angelegten Farben, verschiedenem Rot, Weiß und Schwarz (Neapel; Abb. 212). Ein Denkmal farnesischer Familiengeschichte, dessen Ausführung uns jedenfalls der Wille des Auftraggebers vorenthalten hat. Die Einzelfigur des Papstes existiert dagegen in vielen untereinander verschiedenen Exemplaren, in eigenhändiger, kraftvoller Ausführung in Petersburg, mit geänderter Armhaltung, die linke Hand hängt von der Sessellehne herab (eine Kopie in Wien), anders in Turin und sonst. Eins und das andere hat man auf einen früheren

Auftrag Tizians beziehen wollen — im Frühling 1543 malte er den Papst während einer Begegnung mit dem Kaiser in Busseto, nicht weit von Parma, — aber mit Unrecht das Petersburger, das sicher mit dem Neapler Gruppenbilde zusammenhängt. Großen Ruf genießt das Einzelbildnis in Neapel (Abb. 213), ohne Kappe, mit anderer Haltung der Hände, namentlich der



Abb. 213. Papst Paul III., von Tizian. Neapel.

rechten, die mit gespreizten Fingern auf der Stola ruht, „sie liegt nicht umsonst so, wie sie liegt" (J. Burckhardt). Aber dieses auch im Gesichtsausdruck abweichende Porträt scheint doch in der Sauberkeit der Durchführung mit Tizians Malweise während dieser Periode kaum verträglich, weswegen man es neuerdings Paris Bordone hat geben wollen (Wickhoff). — Eine wunderbare Breite des Vortrags zeigt uns ein Meisterwerk von 1545, die

Halbfigur Aretinos (S. 265) in bräunlichrotem Sammet mit Atlasaufschlägen, der Kopf mit dem leicht ergrauten Bart von einer die prächtige Stoffmalerei noch überbietenden Wirkung, und in nicht viel spätere Zeit gehört Tizians eigenes großes, nicht ganz vollendetes Bildnis bis zu den Knieen (Berlin; ein ähnliches mit anderen Händen in den Uffizien S. 257; andere anderwärts).

Den Eindruck der größten Tiefe machen auf uns übrigens nicht die Repräsentationsbilder hoher Herren in Staatstracht, sondern die Porträts einfacher Männer im bürgerlichen Kleide. Es gibt wohl kein zweites Bildnis von einem so eigentümlichen Reize wie das des sinnenden Unbekannten im Louvre (Abb. 214) mit den für diesen schmalen Kopf reichlich starken, sprechenden Händen, deren linke behandschuht den anderen Handschuh hält, während die rechte am Gürtel ruht. Es ist aus sehr früher Zeit, wo sich der Künstler noch Ticianus (statt mit einem t) zeichnet, und darum erinnert es uns auch noch an Giorgione (I, S. 451). Wir stellen dazu zwei ganz späte, gleichfalls in Schwarz, beide äußerst breit und frei im Vortrag, Alltagsmenschen, aus denen schwer etwas zu machen war. Beccadelli war zwar Nuntius in Venedig, aber doch kein Prälat von hohem Range, sondern nur Bischof, er sitzt behaglich in seinem Armsessel und hält einen päpstlichen Brief in der Hand (1552, Uffizien Nr. 1116). Ein schwarzbärtiger Unbekannter steht vor einem Fenster, durch das man in eine ernstgestimmte Landschaft sieht. Ein Dichter oder auch zugleich ein Maler, könnte man denken, denn er trägt eine Palme in der Linken, und auf der Fensterbrüstung steht ein Farbenkasten (1561, Dresden Nr. 172). Nach neuerer Entdeckung scheint es jedoch bloß ein Apotheker gewesen zu sein, der sich in der Haltung seines Schutzheiligen hat abbilden lassen, jedenfalls ein recht wichtiger Herr. Hier ist wie gewöhnlich der untere Teil der Figur abgeschnitten. Denn die Beine bis zu den Füßen herunter können sogar einem Tizian Schwierigkeiten



Abb. 214. L'homme au gant, von Tizian. Louvre.

Auftrag Tizians beziehen wollen — im Frühling 1543 malte er den Papst während einer Begegnung mit dem Kaiser in Busseto, nicht weit von Parma, — aber mit Unrecht das Petersburger, das sicher mit dem Neapler Gruppenbilde zusammenhängt. Großen Ruf genießt das Einzelbildnis in Neapel (Abb. 213), ohne Kappe, mit anderer Haltung der Hände, namentlich der



Abb. 213. Papst Paul III., von Tizian. Neapel.

rechten, die mit gespreizten Fingern auf der Stola ruht, „sie liegt nicht umsonst so, wie sie liegt" (J. Burckhardt). Aber dieses auch im Gesichtsausdruck abweichende Porträt scheint doch in der Sauberkeit der Durchführung mit Tizians Malweise während dieser Periode kaum verträglich, weswegen man es neuerdings Paris Bordone hat geben wollen (Wickhoff). — Eine wunderbare Breite des Vortrags zeigt uns ein Meisterwerk von 1545, die

Halbfigur Aretinos (S. 265) in bräunlichrotem Sammet mit Atlasaufschlägen, der Kopf mit dem leicht ergrauten Bart von einer die prächtige Stoffmalerei noch überbietenden Wirkung, und in nicht viel spätere Zeit gehört Tizians eigenes großes, nicht ganz vollendetes Bildnis bis zu den Knieen (Berlin; ein ähnliches mit anderen Händen in den Uffizien S. 257; andere anderwärts).

Den Eindruck der größten Tiefe machen auf uns übrigens nicht die Repräsentationsbilder hoher Herren in Staatstracht, sondern die Porträts einfacher Männer im bürgerlichen Kleide. Es gibt wohl kein zweites Bildnis von einem so eigentümlichen Reize wie das des sinnenden Unbekannten im Louvre (Abb. 214) mit den für diesen schmalen Kopf reichlich starken, sprechenden Händen, deren linke behandschuht den anderen Handschuh hält, während die rechte am Gürtel ruht. Es ist aus sehr früher Zeit, wo sich der Künstler noch Ticianus (statt mit einem t) zeichnet, und darum erinnert es uns auch noch an Giorgione (I, S. 451). Wir stellen dazu zwei ganz späte, gleichfalls in Schwarz, beide äußerst breit und frei im Vortrag, Alltagsmenschen, aus denen schwer etwas zu machen war. Beccadelli war zwar Nuntius in Venedig, aber doch kein Prälat von hohem Range, sondern nur Bischof, er sitzt behaglich in seinem Armsessel und hält einen päpstlichen Brief in der Hand (1552, Uffizien Nr. 1116). Ein schwarzbärtiger Unbekannter steht vor einem Fenster, durch das man in eine ernstgestimmte Landschaft sieht. Ein Dichter oder auch zugleich ein Maler, könnte man denken, denn er trägt eine Palme in der Linken, und auf der Fensterbrüstung steht ein Farbenkasten (1561, Dresden Nr. 172). Nach neuerer Entdeckung scheint es jedoch bloß ein Apotheker gewesen zu sein, der sich in der Haltung seines Schutzheiligen hat abbilden lassen, jedenfalls ein recht wichtiger Herr. Hier ist wie gewöhnlich der untere Teil der Figur abgeschnitten. Denn die Beine bis zu den Füßen herunter können sogar einem Tizian Schwierigkeiten



Abb. 214. L'homme au gant, von Tizian. Louvre.

machen. Das sieht man an der unsicheren Beinstellung eines übrigens vorzüglichen Männerporträts (Kassel), welches eine noch nicht sicher gedeutete und, wie die besondere Erfindung, die Auffassung und die Ausführung zeigen, jedenfalls für den Maler erhebliche Persönlichkeit fürstlichen Standes vorstellt. Der Herr steht in durchweg roter, kostbarer spanischer Tracht vor einer reichen mittelitalienischen Landschaft, die, was nicht gewöhnlich ist, in Tageshelle leuchtet; er hat die Rechte auf die Lanze gestützt. Am Boden liegt sein Helm mit einem roten Drachen als Helmzier; daran macht sich ein Amorino zu schaffen. Hinter den Beinen seines Herrn aber streckt ein großer weißer Hund den Kopf hervor und scheint etwas im Bereich seiner Wahrnehmung vorgehendes mit Mißtrauen abzuwarten. Was das alles bedeutet, können wir nicht mehr wissen. Aber es ist eine Anspielung, die in das uns bekannte Gebiet des höfischen Gesellschaftsbildes gehört. Der Technik nach kann dieses Bild in die fünfziger Jahre fallen.

Wir nannten früher Tizian den größten Techniker unter den Malern. Seine Malweise war in den einzelnen Fällen sehr verschieden. Oft malte er ohne Karton und ohne Vorzeichnung, aber, sagt Vasari ganz richtig, es sei ein Irrtum zu meinen, seine Bilder, namentlich die späteren, die so breit mit Strichen und Drückern gemalt wären, daß sie in der Nähe nach nichts aussähen und erst auf einen gewissen Abstand zusammengingen, seien ohne Mühe hingeworfen. Tizian hätte im Gegenteil auch diese Bilder mit dem größten Fleiße gemalt, nur hätte er die Kunst versteckt. Er malte nämlich — was mancher denken wird — nie alla prima, er untermalte immer und ließ seine Untermalung bisweilen sehr lange stehen. Diese enthält oft schon die ganze Durchmodellierung der Formen, ehe Fleischtöne oder Gewandflächen aufgesetzt worden sind, und ebenso kann sie als Farbe durchscheinend wirken auf die Haltung der oberen Lokalfarben. Die Ausführung erfolgte in mehreren Stufen, zwischen denen oft lange Zeit lag, und noch auf der letzten blieb er manchmal nicht beim bloßen Lasieren stehen, sondern er griff tiefer ein und auf die Grundzüge zurück. Der jüngere Palma (il giovine † 1628), der es wissen konnte, — er hat ihn oft malen sehen und an den letzten Bildern Tizians mit geholfen — beschreibt uns das Verfahren seiner mittleren und späten Zeit höchst anschaulich; wir setzen daraus einiges hierher.

Zuerst legte er eine solide Farbenschicht auf, die als Bett diente, mit kräftigen Strichen aus reichlich gesättigtem Pinsel: die Halbtinten wurden in reiner roter Erde eingetragen, die Lichter weiß aufgesetzt und dann mit demselben Pinsel durch Rot, Schwarz und Gelb gebrochen. So gab er mit

vier Tonlagen die Andeutung der ganzen Figur. Dann ließ er das Bild liegen, und wenn er wieder daran ging, so musterte er das Gemalte schonungslos, wie wenn man einem Todfeinde ins Auge blickt, und wie ein Chirurg schnitt er Auswüchse ab und renkte Glieder ein, bis das Ganze eine gewisse Symmetrie hatte. Dann brach er wiederum ab, und erst nach der dritten oder vierten Bearbeitung stand der Fleischüberzug in den Umrissen fest. Sodann ging er an das Retuschieren. Zuweilen modellierte er das Licht durch Reiben mit den Fingern in die Halbtinte, oder er drückte auch mit dem Daumen einen dunklen Fleck auf, zog auch wohl einen rötlichen Strich, der einzelne Teile zunächst trennen sollte, kurz er malte gegen Ende fast ebensoviel mit den Fingern wie mit dem Pinsel.

Man begreift es ja, daß gerade die Malweise seiner letzten zwanzig Jahre die Teilnahme der Fachgenossen erregte, denn es war doch höchst merkwürdig, wie zugleich mit der zunehmenden Kühnheit und Breite des Vortrags und dem allmählichen Versinken der Lokalfarben in bräunliches Helldunkel nun auch eine völlige Änderung der Erfindung, der inneren Auffassung und des ganzen Stils in zahlreichen religiösen Bildern hervortrat. Einige befinden sich noch in Spanien, wo einst unter Philipp II. sechsundzwanzig vereinigt waren, und wo dieser „Skizzenstil" sogar eine besondere Malweise hervorrief, die meisten aber in italienischen Kirchen und Sammlungen. Das letzte, eine Pietà für seine Grabkapelle, die Schmerzensmutter mit Magdalena und Hieronymus zwischen zwei Statuen vor einer Hochrenaissancenische, jetzt in der Akademie zu Venedig, hat der jüngere Palma zu Ende gemalt (Abb. 215); ebenso die ganz späte Dornenkrönung in München, nach dem Louvrebilde von 1560 wiederholt und geändert. In dem tiefen Ernste solcher Darstellungen, in dem Ausdrucke des Leidvollen und der oft bis zur Devotion gesteigerten Andacht erkennen wir den Schöpfer der Assunta und der Madonna von Pesaro nicht wieder. Aber auch nicht in der Zeichnung der Körper, der stärker betonten physischen Kraft, der heftigen Bewegung und der bis zum Rücksichtslosen kühnen Komposition. Einst hatte Michelangelo mit Vasari zusammen im Vatikan vor Tizians Danae, an der gerade der Meister arbeitete, gestanden (1546) und sodann beim Hinausgehen sich seinem jungen Freunde gegenüber anerkennend über die Auffassung und die Farbe ausgesprochen, aber, hatte er hinzugefügt, es sei doch schade, daß diese Venezianer nicht von Anfang an ordentlich zeichnen gelernt hätten. Mit dem disegno der letzten Periode Tizians würde er wahrscheinlich zufrieden gewesen sein, und auch wir bewundern diesen Altersstil, schon weil er uns ganz neue Seiten an

Tizian zeigt, aber wir können dieses Neue doch unmöglich für das Höchste halten, nur weil es in seiner Entwickelung das Letzte gewesen ist. Und durch den Vergleich dieses späten, farblosen Tizian mit dem gealterten Rembrandt geschieht jenem wahrlich keine Ehre. Wir bleiben also dabei: ihre Mittagshöhe hat die venezianische Malerei erreicht mit dem Tizian, wie er bis 1550 geworden war, und seine letzte Manier, wie auch der ganze spätere Tintoretto, bedeuten für uns ihren Niedergang.

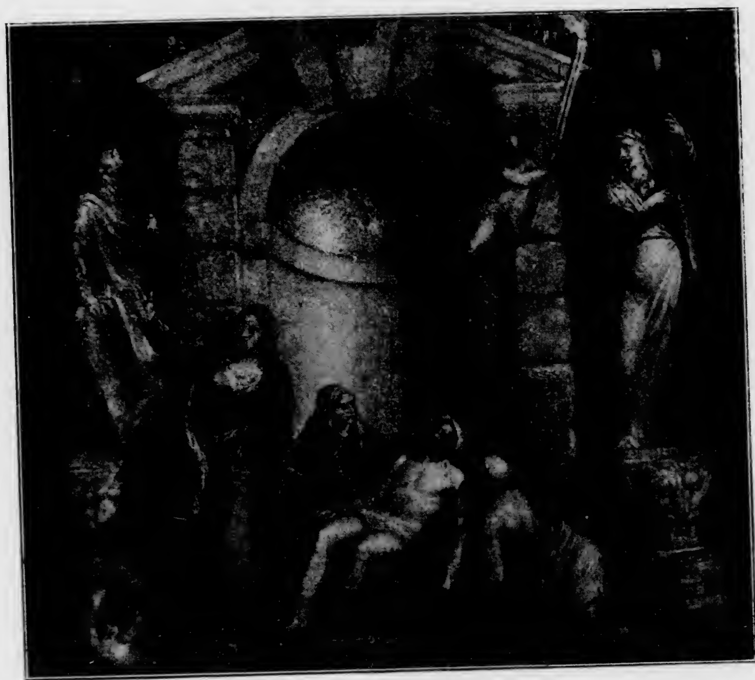


Abb. 215. Pietà, von Tizian. Venedig, Akademie.



Abb. 216. Der Kapitolplatz in Rom.

2. Michelangelos Alter.

Jacopo Sansovino. Palladio.

Wir haben früher gesehen, unter welchen Umständen Michelangelo aus Florenz für immer nach Rom zurückkehrte (1534). Wie hatten sich doch in der ewigen Stadt die Verhältnisse seit Raffaels Tagen geändert! Italien war der Schauplatz für das Kriegsspiel der großen Mächte geworden, Spaniens und Frankreichs. Was galten nun noch ihnen gegenüber die kleinen Staaten und Höfe, deren Machthaber sich einst eingeredet hatten, sie bedeuteten auch etwas, wenn sie gegeneinander ihre kleinen Kriege führten und vom Glanze der Künste, die sie pflegten, sich bestrahlen ließen! Wie wenig war doch noch, wenn man absah von Venedig, vorhanden von diesem früher so vielgestaltigen, heiteren Leben! Rom, der neue Mittelpunkt der Kunst, hatte sich von dem schweren Unglück der Plünderung (1527) noch nicht erholt. Raffaels Ruhm war verblaßt. Der einzige, der von seiner

Tizian zeigt, aber wir können dieses Neue doch unmöglich für das Höchste halten, nur weil es in seiner Entwickelung das Letzte gewesen ist. Und durch den Vergleich dieses späten, farblosen Tizian mit dem gealterten Rembrandt geschieht jenem wahrlich keine Ehre. Wir bleiben also dabei: ihre Mittagshöhe hat die venezianische Malerei erreicht mit dem Tizian, wie er bis 1550 geworden war, und seine letzte Manier, wie auch der ganze spätere Tintoretto, bedeuten für uns ihren Niedergang.

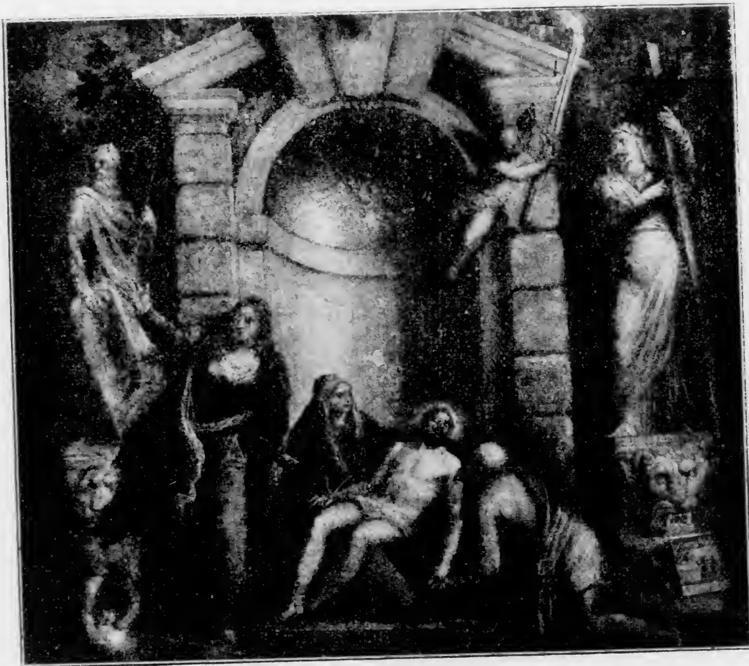


Abb. 215. Pietà, von Tizian. Venedig, Akademie.

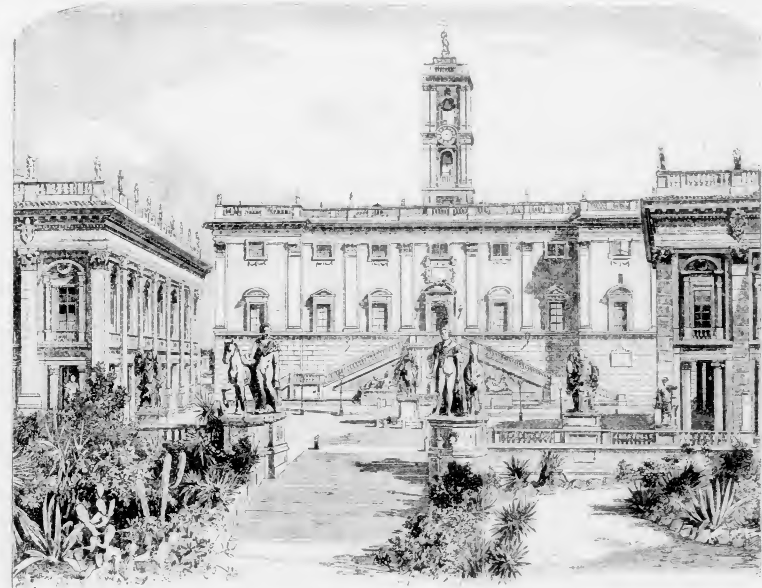


Abb. 216. Der Kapitolplatz in Rom.

2. Michelangelos Alter.

Jacopo Sansovino. Palladio.

Wir haben früher gesehen, unter welchen Umständen Michelangelo aus Florenz für immer nach Rom zurückkehrte (1534). Wie hatten sich doch in der ewigen Stadt die Verhältnisse seit Raffaels Tagen geändert! Italien war der Schauplatz für das Kriegsspiel der großen Mächte geworden, Spaniens und Frankreichs. Was galten nun noch ihnen gegenüber die kleinen Staaten und Höfe, deren Machthaber sich einst eingeredet hatten, sie bedeuteten auch etwas, wenn sie gegeneinander ihre kleinen Kriege führten und vom Glanze der Künste, die sie pflegten, sich bestrahlen ließen! Wie wenig war doch noch, wenn man absah von Venedig, vorhanden von diesem früher so vielgestaltigen, heiteren Leben! Rom, der neue Mittelpunkt der Kunst, hatte sich von dem schweren Unglück der Plünderung (1527) noch nicht erholt. Raffaels Ruhm war verblaßt. Der einzige, der von seiner

Kunst einen Begriff geben konnte, wenn auch nur beschränkt und äußerlich, Giulio Romano, war lange an den Hof von Mantua gegangen (1524); von den übrigen Schülern Raffaels bedeutete für sich allein keiner etwas. Dagegen war Michelangelos Ansehen gestiegen. Dazu trug verschiedenes bei. Das Energische seiner Formensprache, wovon außerdem vieles, ganz äußerlich genommen, sich leicht übertragen und annehmen ließ, sagte der geistigen Richtung des neuen Zeitalters, das nach stärkeren Reizmitteln verlangte, besonders zu. Der Humanismus, der im 15. Jahrhundert geblüht, ja sogar das Leben mit beherrscht hatte, war im Absterben begriffen, seine Vertreter kamen in Mißachtung oder wurden gar als Feinde der Kirche verdächtigt. Denn schon regten sich an vielen Orten ernste Gedanken an eine Umkehr des Lebens in verschiedenen Formen je nach den Kreisen, aus denen sie kamen. Veredeltes Heidentum und herkömmlicher Kirchendienst gingen nicht mehr einträchtig zusammen, wie in den goldenen Tagen der Renaissance, an deren Ende noch vor kurzem, noch unter Leo X. kaum jemand hatte glauben wollen. Auch in der Kunst fing man an Anstoß zu nehmen an vielem, was früher nur erfreut hatte. Ernstdenkende hohe Geistliche und gebildete Weltleute, darunter auch vornehme Frauen, taten sich zusammen zu Kreisen, worin sie das religiöse Leben zu vertiefen und sogar die Lehren der Kirche zu reinigen und zu verbessern suchten. Die Kirche selbst aber bereitete sich schon langsam auf die Gegenreformation vor. Schon unter Paul III. Farnese (1534—49), Michelangelos Gönner, den man als den letzten der humanistischen Päpste zu bezeichnen pflegt, tagte das Tridentinum (zuerst 1545). Und der Kardinal Caraffa aus Neapel, ein alter Dominikaner, der später noch im höchsten Alter als Paul IV. den Thron für einige Jahre bestieg, vermochte bereits unter ihm 1542 die Inquisition wieder einzuführen. Um die Mitte des Jahrhunderts war dieser neue Geist der Gegenreformation im vollen Zuge. In der Gesellschaft herrschte jetzt das spanische Wesen, die vornehme Höflichkeit der Worte neben der kalten Zurückhaltung, nicht mehr die harmlosere Eitelkeit des Italieners, seine stilvolle Deklamation und seine lebendige Freude an einem vielgestaltigen, schönen Dasein. Auch in der Dichtung merkt man die geänderte Zeit. Ariost hatte die Menschen seiner Gesellschaft mit dem Wohllaut seiner Verse nicht bloß umspielt und erheitert, er hatte auch verwandte Töne angeschlagen, die in der Zeit Widerhall fanden und in der Kunst z. B. vielfach von Tizian wiedergegeben wurden, so wie einst noch viel reicher Dante auf die Künstler seiner Zeit gewirkt hatte. Für Tasso und seine formvollendeten Gedichte,

durch die schon der kühle Hauch des Klassizismus weht, findet sich kein gleichbedeutender Maler mehr, der sich daraus hätte begeistern lassen.

Die neue Zeit und ihre kirchlich strengere Richtung brauchte zwar auch noch die Kunst, aber sie brauchte sie anders. Sie sollte die Menschen stärker ergreifen und mußte auch auf die unempfindlichere Masse wirken können. Dazu eignete sich selbstverständlich Michelangelos Richtung besser als eine Kunst, die nur von Raffael ausgegangen wäre. Man bedurfte der großen, hastig bewegten Heiligengestalten für die gröberen Instinkte, und unter Michelangelos Einflusse waren schon zahlreiche tüchtige Bildhauer herangewachsen, die in verschiedenen Städten Italiens tätig waren. Manche waren seine Gegner, wie Bandinelli, und konnten sich doch seiner Schule nicht entziehen (S. 154). Andere, wie Jacopo Sansovino, waren nicht eigentlich seine Schüler, mußten sich aber doch ganz an ihn anschließen. Kurz, in der Skulptur gab es bald nur noch Michelangelo und was zu ihm gehörte. Auch in der Malerei wurde die Formgebung immer mehr durch sein Vorbild bestimmt. Einzelne Maler, wie Daniello da Volterra, malten geradezu nach seinen Entwürfen großartig wirkende Kirchenbilder (was jedoch für die „Kreuzabnahme" in S. Trinità de' Monti nicht überliefert ist). Aber auch in die Schule Raffaels drang sein Einfluß. Selbst bei Giulio Romano wird er sichtbar. Daß von den Venezianern Sebastiano sich ihm ganz ergeben hatte, haben wir bereits gesehen. Michelangelo interessierte sich aber endlich gerade in dieser seiner späteren Zeit besonders für architektonische Aufgaben, und weil die neue Zeit, z. B. der Jesuitenorden, viele neue Kirchen brauchte, — mehr noch als die Blütezeit der eigentlichen Renaissance, für deren Bedürfnis schon die Gotik gesorgt hatte — und weil Michelangelo auch für den Kirchen- und Palastbau wieder einfache und groß wirkende Formen fand, die der Zeit zusagten, so wurde seine Kunst bald, soweit nicht noch die besonderen Vorzüge der venezianischen Farbe in Betracht kamen, die allgemeine Herrscherin, und persönlich stand er jetzt in Rom da als der einzige in seiner Art, wie nur einst Raffael unter Leo X. gestanden hatte.

Der neue Papst Paul III. sah es als eine seiner Aufgaben an, den ersten Künstler Italiens auf großartige Weise zu beschäftigen, und bald wetteiferte mit ihm der neue Herzog von Florenz, Cosimo, der nachherige Großherzog, in dem Bemühen, den berühmtesten Bürger von Florenz zu gewinnen oder wenigstens vorübergehend bei sich zu sehen. Michelangelo ist nie gekommen, freute sich aber um seiner Familie willen über das gute Einvernehmen und begegnete seinem Landesherrn öfter in Rom mit an-

gemessener Dienstwilligkeit. Übrigens genoß er im Verkehr mit den Großen jede erdenkliche Freiheit. Offenheiten seines gereizten Wesens, kleine Verstöße und Empfindlichkeiten aller Art wurden ihm zu gute gehalten. Selten nur ließ er sich trotz dringender Bitten bewegen, außer den großen Werken, die ihn beschäftigten, eine kleine Arbeit anzufangen, die dann regelmäßig liegen blieb. Dem König oder der Königin von Frankreich erging es dabei nicht besser als dem Herzog von Mantua oder einem anderen italienischen Großen. Nur für seine wenigen wirklichen Freunde, z. B. Vittoria Colonna, machte er eine Ausnahme.

Auch den Sebastiano traf Michelangelo an. Der hatte nun wirklich endlich (1531) das erhoffte Bleiamt bekommen, tat aber auch bald in seiner Kunst nichts mehr, sondern sprach es offen aus, wie sehr er sich freue, daß es einen gebe, der nichts tue, wo viele andere um ihn her so vieles schaffen müßten. Er hielt kleine Gastereien ab mit dem Spötter Berni, der die anzüglichen Capitoli dichtete, von denen er freilich die besten leider zu seinen Lebzeiten nicht drucken lassen durfte, oder mit dem liederlichen und dabei hochangesehenen Versemacher Molza, einer nur in dem Italien dieser Zeit begreiflichen Erscheinung, oder er klatschte, wie früher, unter den Künstlern und lästerte — brieflich — mit Pietro Aretino. Michelangelo suchte er bei guter Laune zu erhalten, aber dieser taugte doch für seine Gesellschaft nicht mehr.

Michelangelo liebte keine großen Versammlungen, er lebte meistens still für sich in seinem kleinen Haushalt, den ihm ein Diener führte, geistig viel mehr von seinen Arbeiten in Anspruch genommen, als man es an den äußeren Erfolgen merkte. Denn es ist nicht möglich, von dem Umfang alles dessen, was ihn beschäftigte, eine Vorstellung zu geben. Er war theoretisch nicht nur vielseitiger gebildet als Raffael, sondern diese Bildung hatte auch vor allem tiefere Furchen in sein Gemüt gezogen. Er trug wohl ebenso schwer an seinen Gedanken, wenn er sich mit Dante beschäftigte oder mit dem Leben seiner Vorfahren oder mit den Wechselfällen der italienischen Freiheit, wie wenn ihn seine künstlerischen Ideen und Entwürfe innerlich bedrängten. Und zugleich war er eine wirklich religiös gestimmte Natur, was man von Raffael, ohne das Gegenteil zu wissen, doch nicht sagen wird. Damals lebte zurückgezogen, meistens in einem Kloster in Rom, die geistig hochstehende Vittoria Colonna. Ihr Gemahl, der Marques d'Avalos (S. 293), war lange tot, und sie war noch immer jung und schön. Sie gehörte einem der geistigen Kreise an, der edlere Interessen pflegte und wichtige Lebens- und Glaubensfragen tiefer fassen wollte, als es die für die Laien verbindliche Kirchenlehre möglich machte (S. 306). Ihr innigster Verehrer wurde der viel ältere Michelangelo. Er zeichnete und malte für sie ernste Bilder, z. B. den Christus am Kreuz aus einer viel herzlicheren Auffassung heraus, als man sie in Italien gewohnt ist und die mehr an Dürers Passionsblätter erinnert oder an den Ausdruck der persönlichen Devotion auf manchen spanischen Andachtbildern. Er richtete auch einen großen Teil seiner Gedichte an sie, und ihr Briefwechsel ist ganz erfüllt von dem Inhalt solcher ernsten Gedanken. Als dann Vittoria siebenundfünfzigjährig stirbt (1547), ist er außer sich und wie von Sinnen, und es war, wie sein Schüler Condivi erzählt, der größte Schmerz seines Lebens, daß er ihr auf dem Sterbebette nur die Hand und nicht auch die Stirn und das Gesicht geküßt habe. Frömmigkeit und Weltflucht nahmen hinfort bei ihm noch zu, und außer dem Sorgen für seine Familie in Florenz und für seine Diener in Rom beschäftigten ihn nur noch seine Arbeiten, die er zum großen Teil, wie den Bau der Domkuppel, „bloß zur Ehre Gottes“ übernahm und durchführte.

Als **Bildhauer** ist Michelangelo in diesen Jahren nur noch am Juliusdenkmal, soweit es nötig war, tätig gewesen (S. 247). Einzelne Arbeiten, die er daneben unternahm, blieben unvollendet liegen, so auch die bedeutendste darunter: eine pyramidal aufgebaute Gruppe der „Kreuzabnahme“, die er ursprünglich sich zum Grabdenkmal bestimmt hatte (jetzt im Dom zu Florenz).

Wir haben ihn nun als **Maler** und dann als **Baumeister** zu betrachten.

Das weltberühmte **Jüngste Gericht** begann er im Sommer 1536 an die Wand der Sixtinischen Kapelle zu malen (die Kartons waren früher fertig), und Weihnachten 1541 konnte es zuerst vollendet betrachtet werden. Über die Farbe, ob sie nur, wie früher bei ihm, unterstützend wirkte, oder ob sie eine selbständige Bedeutung beanspruchte, können wir bei dem jetzigen Zustande des Freskos kein Urteil mehr gewinnen. Wir müssen uns an die Zeichnung und an die Erfindung halten, zu deren Geschichte die nicht zahlreichen eigenhändigen Handzeichnungen nichts wesentliches mehr beitragen. Sodann ist vorab festzustellen, daß der unbekannte Maler im Camposanto zu Pisa und Luca Signorelli in Orvieto nicht etwa nur den kirchlichen Voraussetzungen, sondern sogar der allgemeinen modernen Gewöhnung und Art, diesen Vorgang zu denken, besser entsprochen haben, als es Michelangelo tut, bei dem wir hier überhaupt von allen außerhalb seiner selbst liegenden

Voraussetzungen absehen müssen. Er hat Recht in der Grundstimmung, der Schrecken verbreitenden Wiederkunft des Weltrichters, unter deren Eindruck er gewissermaßen vergessen haben könnte Seligkeiten zu malen. Er konnte ja ebensogut, wie es in manchen älteren nordischen Darstellungen geschieht, nur den Ernst betonen. Aber nun das Wie seines Ausdrucks! Daß die Märtyrer ihre Marterinstrumente und, wie der h. Bartholomäus, die eigene abgezogene Haut, daß die Engel die Passionswerkzeuge zeigen, um den höchsten Rächer in Zorn zu versetzen, mag als Ergebnis einer besonders strengen Auffassung des Gegenstandes noch hingenommen werden. Auch die Nacktheit, woran man in Rom schon bald nach der Vollendung des Gemäldes Anstoß nahm, ist noch nicht das Schlimmste. Paul IV. wollte später das Ganze herunterschlagen und begnügte sich schließlich damit, den Figuren durch Daniello da Volterra, den „Hosenmaler", Zeugstücke aufmalen zu lassen. Entscheidend ist gegenüber allen diesen Dingen aber, daß sich Michelangelo ganz von allem Typischen frei macht: in der Einzelfigur, in den Bewegungen, in der Komposition. Zuerst die Einzelfigur. Christus, ein kräftiger, untersetzter Mann, sitzt in der bei Michelangelo beliebten Haltung eines aufstehen wollenden mit zurückgezogenem rechtem Bein auf seinem Wolkensitze (Abb. 217). Neben ihm kauert, wie eine Frierende, zusammengedrückt, Maria. Die Bewegung der Arme und Hände Christi, äußerlich an



Abb. 217. Der Weltenrichter aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.



Abb. 218. Gruppe aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.

das Bild im Camposanto angelehnt, versteht man hier nicht, wo kein Wundenmal gezeigt wird. Es bleibt nur der Eindruck einer in ihren Ursachen unklaren Erschütterung. Das bartlose Gesicht, von einer seltsamen Haarfrisur eingefaßt, blickt ernst nieder, aber ohne eine tiefere geistige Erregung oder ohne einen allgemeinen, höheren Ausdruck dessen, der doch hier der Mittelpunkt sein soll. Dasselbe Verhältnis setzt sich nun auf allen anderen Stufen fort. Die Gesichter interessieren den Plastiker nicht, das Psychologische

Voraussetzungen absehen müssen. Er hat Recht in der Grundstimmung, der Schrecken verbreitenden Wiederkunft des Weltrichters, unter deren Eindruck er gewissermaßen vergessen haben könnte Seligkeiten zu malen. Er konnte ja ebensogut, wie es in manchen älteren nordischen Darstellungen geschieht, nur den Ernst betonen. Aber nun das Wie seines Ausdrucks! Daß die Märtyrer ihre Marterinstrumente und, wie der h. Bartholomäus, die eigene abgezogene Haut, daß die Engel die Passionswerkzeuge zeigen, um den höchsten Rächer in Zorn zu versetzen, mag als Ergebnis einer besonders strengen Auffassung des Gegenstandes noch hingenommen werden. Auch die Nacktheit, woran man in Rom schon bald nach der Vollendung des Gemäldes Anstoß nahm, ist noch nicht das Schlimmste. Paul IV. wollte später das Ganze herunterschlagen und begnügte sich schließlich damit, den Figuren durch Daniello da Volterra, den „Hosenmaler“, Zeugstücke aufmalen zu lassen.



Abb. 217. Der Weltenrichter aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.

Entscheidend ist gegenüber allen diesen Dingen aber, daß sich Michelangelo ganz von allem Typischen frei macht: in der Einzelfigur, in den Bewegungen, in der Komposition. Zuerst die Einzelfigur. Christus, ein kräftiger, untersetzter Mann, sitzt in der bei Michelangelo beliebten Haltung eines aufstehen wollenden mit zurückgezogenem rechtem Bein auf seinem Wolkensitze (Abb. 217). Neben ihm kauert, wie eine Frierende, zusammengedrückt, Maria. Die Bewegung der Arme und Hände Christi, äußerlich an



Abb. 218. Gruppe aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.

das Bild im Camposanto angelehnt, versteht man hier nicht, wo kein Wundenmal gezeigt wird. Es bleibt nur der Eindruck einer in ihren Ursachen unklaren Erschütterung. Das bartlose Gesicht, von einer seltsamen Haarfrisur eingefaßt, blickt ernst nieder, aber ohne eine tiefere geistige Erregung oder ohne einen allgemeinen, höheren Ausdruck dessen, der doch hier der Mittelpunkt sein soll. Dasselbe Verhältnis setzt sich nun auf allen anderen Stufen fort. Die Gesichter interessieren den Plastiker nicht, das Psychologische

kommt nur ganz vereinzelt zu seinem Recht und meistens in der Darstellung des Erschütternden und Gewaltsamen, wo es mit dem bloß Körperlichen anstatt mit seelischen Beziehungen ausgedrückt werden kann. Die Körper sind überall nur als solche, als vollkommene Akte eines kräftig bewegten physischen Lebens gegeben, und jeder einzelne für sich mit bewundernswerter Durchbildung des Anatomischen. Ob es Heilige sind oder Engel oder auch Teufel, macht dabei kaum einen Unterschied. Endlich ist die Komposition in lauter plastisch und einzeln für sich wirkende Bilder aufgelöst. Die Bewegung geschieht teils nach oben hin, zu dem Weltrichter, auf der Seite der Seligen, teils, bei den Verdammten, nach unten, der Hölle zu (Abb. 218). Der Ausdruck des Schwebens dort und des Fallens hier ist in seiner mechanischen Begründung und in seiner elementaren Wirkung gleich großartig und bewegend, und der Betrachtende findet auch in den einzelnen Teilen des Bildes die Stützpunkte für das Verständnis des ganzen Vorgangs. Aber vorherrschend bleibt doch für den, der des Sinnes inne werden will, der Eindruck von etwas Ungewöhnlichem und Befremdlichem, und dem rein künstlerischen Erfassen steht der große Maßstab und die Unübersichtlichkeit entgegen. Ein solcher Raum ließ sich nur mit Hilfe einer strengen architektonischen Gliederung unserem Fassungsvermögen zugänglich machen. Als malerische Einheit behandelt, hätte er viel weniger Figuren haben und diese selbst in kolossalem Maßstabe geben müssen. Die poetische Kraft, die hier tätig gewesen ist, hat überhaupt kein malerisches Werk mehr geschaffen, sondern eine Reihe von einzelnen plastisch aufgefaßten Szenen, die wir nun, ihre Erfindung bewundernd, wie von einer Tafel ablesen. Man kann auch ihre Kraft und Schönheit nachzuahmen suchen, aber in dem Ganzen hat man keines der großen, ewigen Vorbilder der Kunst, deren allgemeiner Eindruck in der Seele haften bleibt, auch wenn man sich an ihre Einzelheiten längst nicht mehr erinnert. Man kann also, um es mit einem Worte zu sagen, was Michelangelo gegeben hat, auf das höchste bewundern und trotzdem finden, daß hier nicht gegeben ist, was eigentlich hätte dargestellt werden sollen. Es ist wohl gesagt worden, daß die Verurteilung des Bildes unter Paul IV. unwillkürlich auf das ungünstige Urteil späterer Geschlechter Einfluß gehabt haben möge. Wir halten das nicht für richtig und sind dagegen der Meinung, daß man sich, historisch gedacht, eher darüber wundern könne, daß noch Paul III. mit der Leistung zufrieden war.

Denn Michelangelo mußte noch einmal für ihn große Fresken malen, zwei Wandbilder in der neuerbauten Cappella Paolina im Vatikan:



Abb. 219. Bekehrung Pauli, von Michelangelo. Cappella Paolina im Vatikan.

kommt nur ganz vereinzelt zu seinem Recht und meistens in der Darstellung des Erschütternden und Gewaltsamen, wo es mit dem bloß Körperlichen anstatt mit seelischen Beziehungen ausgedrückt werden kann. Die Körper sind überall nur als solche, als vollkommene Akte eines kräftig bewegten physischen Lebens gegeben, und jeder einzelne für sich mit bewundernswerter Durchbildung des Anatomischen. Ob es Heilige sind oder Engel oder auch Teufel, macht dabei kaum einen Unterschied. Endlich ist die Komposition in lauter plastisch und einzeln für sich wirkende Bilder aufgelöst. Die Bewegung geschieht teils nach oben hin, zu dem Weltrichter, auf der Seite der Seligen, teils, bei den Verdammten, nach unten, der Hölle zu (Abb. 218). Der Ausdruck des Schwebens dort und des Fallens hier ist in seiner mechanischen Begründung und in seiner elementaren Wirkung gleich großartig und bewegend, und der Betrachtende findet auch in den einzelnen Teilen des Bildes die Stützpunkte für das Verständnis des ganzen Vorgangs. Aber vorherrschend bleibt doch für den, der des Sinnes inne werden will, der Eindruck von etwas Ungewöhnlichem und Befremdlichem, und dem rein künstlerischen Erfassen steht der große Maßstab und die Unübersichtlichkeit entgegen. Ein solcher Raum ließ sich nur mit Hilfe einer strengen architektonischen Gliederung unserem Fassungsvermögen zugänglich machen. Als malerische Einheit behandelt, hätte er viel weniger Figuren haben und diese selbst in kolossalem Maßstabe geben müssen. Die poetische Kraft, die hier tätig gewesen ist, hat überhaupt kein malerisches Werk mehr geschaffen, sondern eine Reihe von einzelnen plastisch aufgefaßten Szenen, die wir nun, ihre Erfindung bewundernd, wie von einer Tafel ablesen. Man kann auch ihre Kraft und Schönheit nachzuahmen suchen, aber in dem Ganzen hat man keines der großen, ewigen Vorbilder der Kunst, deren allgemeiner Eindruck in der Seele haften bleibt, auch wenn man sich an ihre Einzelheiten längst nicht mehr erinnert. Man kann also, um es mit einem Worte zu sagen, was Michelangelo gegeben hat, auf das höchste bewundern und trotzdem finden, daß hier nicht gegeben ist, was eigentlich hätte dargestellt werden sollen. Es ist wohl gesagt worden, daß die Verurteilung des Bildes unter Paul IV. unwillkürlich auf das ungünstige Urteil späterer Geschlechter Einfluß gehabt haben möge. Wir halten das nicht für richtig und sind dagegen der Meinung, daß man sich, historisch gedacht, eher darüber wundern könne, daß noch Paul III. mit der Leistung zufrieden war.

Denn Michelangelo mußte noch einmal für ihn große Fresken malen, zwei Wandbilder in der neuerbauten Cappella Paolina im Vatikan:



Abb. 219. Bekehrung Pauli, von Michelangelo. Cappella Paolina im Vatikan.

Pauli Bekehrung (Abb. 219) und Petri Kreuzigung. Es waren seine letzten Malereien, er hatte den Auftrag ungern übernommen und führte die beschwerliche Arbeit unter Krankheit und allerlei Störungen ohne Freudigkeit langsam aus (1542—50). Die Bilder sind in einem sehr schlechten Zustande. Erfindung und Zeichnung befriedigen uns noch weniger als auf dem Jüngsten Gericht. Der Künstler hat Körper und Bewegungen geben wollen in seiner Formensprache, ohne auf den Sinn und den Eindruck, den die Geschichte hervorrufen sollte, Rücksicht zu nehmen. Jedes einzelne für sich ist vortrefflich: gut gezeichnete Körper, leidenschaftliche Gewalt in den Gebärden und Handlungen. Auf dem bedeutenderen Bilde saust eine athletische Gestalt als Christus aus den Wolken dem auf den Boden gefallenen Paulus entgegen; sie ist umgeben von lauter flügellosen, muskulösen Engeln in den verschiedensten Haltungen und Stellungen. Unten in einem Durcheinander von erschreckten oder schon fliehenden Kriegsleuten bildet ein von hinten gesehenes, ausreißendes Pferd den Mittelpunkt. Man sieht, das sind alles Bedingungen für ein Kriegsbild, und man denkt dabei an den Schlachtkarton seiner jungen Jahre, aber es konnte keine Darstellung eines biblischen Vorganges mit überirdischen Gestalten daraus werden. Plastisch, als Einzelfigur, verstand Michelangelo auch das Übernatürliche zu erfassen, — als zusammenhängende Historie, mit malerischen Mitteln auf großer Fläche, nicht. Ihm selbst gewährten die architektonischen Aufgaben, zu denen er nun gerufen wurde, mehr Befriedigung.

Er war schon, sobald er 1505 nach Rom gekommen war, von Anregungen dieser Art umgeben. Bramantes frühe Tätigkeit an der Peterskirche hatte für ihn den bitteren Nachgeschmack gehabt, daß seine Arbeit für das Juliusdenkmal dadurch in den Hintergrund geschoben worden war. Auch übrigens mußte Bramantes neuer Baustil und seine von Peruzzi unterstützte Vielgeschäftigkeit Michelangelos Aufmerksamkeit erregen, da er doch gleich Giuliano da San Gallo, der ihn berief, von Florenz und den wuchtigen Gebäuden der Frührenaissance ganz andere Eindrücke mitgebracht hatte. Dann mußte er sich bei der Einteilung der Sixtinischen Decke über die ihm zusagenden architektonischen Formen klar werden, und endlich nötigten ihn jene Entwürfe zu einer Kirchenfassade (S. Lorenzo in Florenz S. 244) und die Arbeiten an der Grabkapelle und den Skulpturen der Medizeer zu einer gründlichen Abrechnung über alles einschlagende: über den Baustil, das heißt die Frage der Säulenordnungen und des Gebälkes, des geradlinigen Auflagers oder des Bogens, über die Stärke des Details in der Dekoration, das Verhältnis der umgebenden Bauformen zu Skulpturen usw. So ist Michelangelo allmählich zum Architekten geworden und zum Gegner Bramantes, nicht nur persönlich, sondern auch im Baustil.

Das Ornament, das namentlich an Bramantes älteren Bauten so reich ausgebildet ist, hätte Michelangelo, so sagte man bald in seiner Schule, nicht leiden können, weil es die Wirkung der Skulpturen, die er in die Architektur einfügen wollte, beeinträchtigen mußte. Das ist in bezug auf sein tatsächliches Verhalten im allgemeinen richtig, aber daß er Statuen anbringen wollte, bestimmte ihn doch nicht allein; seine Auffassung hatte noch tiefer liegende Gründe. Die statuarische Plastik fordert eine kräftige, aber schlichte Gliederung des Bauwerks, dem sie an Giebelfeldern und in Nischen zum Schmucke dienen soll, ein starkes Relief der Gesimse und der Tür- und Fenstereinfassungen, sie verträgt sich aber nicht mit einem zierlich ausgeführten Ornament, das innerhalb eines Ganzen als Pilasterdekoration, als Füllung oder Fries Aufmerksamkeit für sich verlangt; die Nachbarschaft des einen beeinträchtigt die Wirkung des andern. Wenn nun aber Michelangelo noch mehr, als es z. B. Bramante sogar in seinen späteren Bauwerken tat, auf das durchgeführte Ornament verzichtete, so tat er das nicht bloß dem etwaigen Statuenschmuck zuliebe, sondern infolge seiner ganzen Baurichtung. Ihn sowohl, wie andere Architekten, hatten die Reste der antiken Architektur in Rom, namentlich das Marcellustheater und das Kolosseum, angeregt: an ihnen schulte er seine Gedanken und von ihnen nahm er die architektonische Formensprache an. Die durch keine Rücksicht auf kleine Lebensbedürfnisse eingeengte Phantasie hatte dort den Maßstab ins kolossale getrieben, und die Wand mit ihren Säulen- und Bogenstellungen und den darüber hinlaufenden weitausladenden Gesimsen war zu einem durch reiche Licht- und Schattenwirkung belebten Schaustück geworden. So behandelt auch Michelangelo die Wand mit ihren Öffnungen als eine in den Rahmen der Hauptgliederung gefaßte Füllung, die nicht lastet und nicht trägt, sondern nur abschließt. Auf diese Fläche schreibt er wie auf eine Tafel seine Baugedanken nieder, in den Hauptformen groß und mächtig, im Detail schlicht und mitunter sogar roh. Viele einzelne Bauteile, wie Pilaster, Gurtgesimse, Giebelfelder, die man früher zu dekorieren pflegte, bekommen nun einen streng architektonischen Charakter. Wie durch die Weglassung des Ornaments der Eindruck dieser Architektur vereinfacht wird, so wird ihre Wirkung in den

eigentlichen Bauformen bedeutend verstärkt. Den Eindruck der Fassade beherrschen die vorspringenden Teile der Gliederung, die schweren Gesimse, die kräftigen Profile an Türen und Fenstern, die Fenster mit ihren stumpfwinkligen oder im Stichbogen gehaltenen, auch abwechselnden Verdachungen, die Pilaster, Halbsäulen, auch ganz vortretende Säulen, die entweder einzeln oder paarweise gestellt, Fenster und Türen flankieren.

Durch diese Verstärkung der Bauteile also wird hier im Anschluß an die antike Architektur Roms der Eindruck des Großen hervorgebracht, den die florentinische Frührenaissance in einzelnen Beispielen des Palastbaues dadurch erreicht hatte, daß sie bloß den Maßstab für die Raumverhältnisse steigerte. Was für Michelangelos Bauformen gilt, kann zwar im allgemeinen von der Architektur der späteren Hochrenaissance überhaupt gesagt werden, denn es hängt mit einem Zuge der Zeit zusammen, die Abwechselung haben wollte und anstatt der mageren Formen der vorhergegangenen Zeit stärkere Reizmittel und Kontraste begehrte. Auf diese niemals ganz zu ergründende Wahlverwandtschaft zwischen einer Kunstform und den Ansprüchen eines Zeitalters sind wir ja bereits bei der Betrachtung von Michelangelos plastischer Formensprache geführt worden. Wie er als Maler und Bildhauer starke Eindrücke zu geben liebte, so war er als Baumeister seinen Fachgenossen dadurch überlegen, daß er auch hier unbekümmert um das Einzelne rücksichtslos auf die große Wirkung einer allgemeinen Erscheinung losging und so den Instinkt der Menge leichter gefangen nahm. Daß er nur für die monumentale Architektur Sinn hatte, versteht sich von selbst, alles Zierliche lag ihm fern; Schmuckformen, die an und für sich gelten und genossen sein wollen, kannte er nicht. In bezug auf das Feingefühl für die Harmonie der Räume, die architektonische „Musik“ des Leon Battista Alberti (I, S. 150), war ihm ohne Frage sein Nebenbuhler Bramante überlegen. In bezug auf den Feingehalt der Einzelformen und ihre Verbindung mit der inneren Gliederung des Bauganzen übertraf ihn außer Bramante noch vor allem Peruzzi und ebenso der ungemein vielseitige und bewegliche Antonio da San Gallo der jüngere, Giulianos Neffe, der schon lange in Rom lebte und sich an Bramante und Peruzzi angeschlossen hatte. Ihr größerer Ruhm hat sein Andenken verdunkelt, und ihm ist es nicht vergönnt gewesen, seine Eigenart an einem einzigen Werke von durchschlagendem Erfolg auf die Nachwelt zu bringen. — Hätte Michelangelo nicht das Gefühl gemangelt für den Zusammenhang der äußeren Bauformen mit dem inneren Wesen, der Konstruktion eines Bauwerks, das sich z. B. im griechischen Tempelbau so klar



Abb. 220. Aufgang zur Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz.

ausspricht und das doch auch in der Renaissance zu seinem Rechte kommt: so würde er sich nicht bei der Vorhalle der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz, die ihm Clemens VII. 1523 aufgetragen hatte, so arg vergriffen und gekuppelte Säulen in Nischen, wie in einen Wandschrank, gestellt haben, wo sie nichts bedeuten und nicht einmal dazu dienen, das Relief der Fassade zu verstärken, weil sie ja hinter die Fluchtlinie der Wand zurücktreten (Abb. 220). Gelegentlich aber, wenn es ihm darauf ankam, machte er auch das Dekorative in seinem Verhältnis zum Ganzen sehr schön, wie das Kranzgesimse des Palazzo Farnese in Rom zeigt, wegen dessen er, wie wir gleich sehen werden, mit dem jüngeren Antonio da San Gallo uneins wurde (1546). Daß übrigens Michelangelo der von Bramante begünstigten dorischen Ordnung wieder das korinthische und das Kompositkapitell vorzog, steht mit seinem sonstigen Formenwesen in Widerspruch, aber es erklärt sich aus seinem eben besprochenen Streben nach starken Wirkungen. Um dieser Wirkungen willen fügte er ja auch statuarische Skulpturen in die Fassaden ein, wovon wir bei der Schilderung seines Baustils ausgegangen sind.

Seine Richtung auf das Einfache, Große und Kräftige hat er noch in

eigentlichen Bauformen bedeutend verstärkt. Den Eindruck der Fassade beherrschen die vorspringenden Teile der Gliederung, die schweren Gesimse, die kräftigen Profile an Türen und Fenstern, die Fenster mit ihren stumpfwinkligen oder im Stichbogen gehaltenen, auch abwechselnden Verdachungen, die Pilaster, Halbsäulen, auch ganz vortretende Säulen, die entweder einzeln oder paarweise gestellt, Fenster und Türen flankieren.

Durch diese Verstärkung der Bauteile also wird hier im Anschluß an die antike Architektur Roms der Eindruck des Großen hervorgebracht, den die florentinische Frührenaissance in einzelnen Beispielen des Palastbaues dadurch erreicht hatte, daß sie bloß den Maßstab für die Raumverhältnisse steigerte. Was für Michelangelos Bauformen gilt, kann zwar im allgemeinen von der Architektur der späteren Hochrenaissance überhaupt gesagt werden, denn es hängt mit einem Zuge der Zeit zusammen, die Abwechselung haben wollte und anstatt der mageren Formen der vorhergegangenen Zeit stärkere Reizmittel und Kontraste begehrte. Auf diese niemals ganz zu ergründende Wahlverwandtschaft zwischen einer Kunstform und den Ansprüchen eines Zeitalters sind wir ja bereits bei der Betrachtung von Michelangelos plastischer Formensprache geführt worden. Wie er als Maler und Bildhauer starke Eindrücke zu geben liebte, so war er als Baumeister seinen Fachgenossen dadurch überlegen, daß er auch hier unbekümmert um das Einzelne rücksichtslos auf die große Wirkung einer allgemeinen Erscheinung losging und so den Instinkt der Menge leichter gefangen nahm. Daß er nur für die monumentale Architektur Sinn hatte, versteht sich von selbst, alles Zierliche lag ihm fern; Schmuckformen, die an und für sich gelten und genossen sein wollen, kannte er nicht. In bezug auf das Feingefühl für die Harmonie der Räume, die architektonische „Musik“ des Leon Battista Alberti (I, S. 150), war ihm ohne Frage sein Nebenbuhler Bramante überlegen. In bezug auf den Feingehalt der Einzelformen und ihre Verbindung mit der inneren Gliederung des Bauganzen übertraf ihn außer Bramante noch vor allem Peruzzi und ebenso der ungemein vielseitige und bewegliche Antonio da San Gallo der jüngere, Giulianos Neffe, der schon lange in Rom lebte und sich an Bramante und Peruzzi angeschlossen hatte. Ihr größerer Ruhm hat sein Andenken verdunkelt, und ihm ist es nicht vergönnt gewesen, seine Eigenart an einem einzigen Werke von durchschlagendem Erfolg auf die Nachwelt zu bringen. — Hätte Michelangelo nicht das Gefühl gemangelt für den Zusammenhang der äußeren Bauformen mit dem inneren Wesen, der Konstruktion eines Bauwerks, das sich z. B. im griechischen Tempelbau so klar



Abb. 220. Aufgang zur Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz.

ausspricht und das doch auch in der Renaissance zu seinem Rechte kommt: so würde er sich nicht bei der Vorhalle der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz, die ihm Clemens VII. 1523 aufgetragen hatte, so arg vergriffen und gekuppelte Säulen in Nischen, wie in einen Wandschrank, gestellt haben, wo sie nichts bedeuten und nicht einmal dazu dienen, das Relief der Fassade zu verstärken, weil sie ja hinter die Fluchtlinie der Wand zurücktreten (Abb. 220). Gelegentlich aber, wenn es ihm darauf ankam, machte er auch das Dekorative in seinem Verhältnis zum Ganzen sehr schön, wie das Kranzgesimse des Palazzo Farnese in Rom zeigt, wegen dessen er, wie wir gleich sehen werden, mit dem jüngeren Antonio da San Gallo uneins wurde (1546). Daß übrigens Michelangelo der von Bramante begünstigten dorischen Ordnung wieder das korinthische und das Kompositkapitell vorzog, steht mit seinem sonstigen Formenwesen in Widerspruch, aber es erklärt sich aus seinem eben besprochenen Streben nach starken Wirkungen. Um dieser Wirkungen willen fügte er ja auch statuarische Skulpturen in die Fassaden ein, wovon wir bei der Schilderung seines Baustils ausgegangen sind.

Seine Richtung auf das Einfache, Große und Kräftige hat er noch in



Abb. 221. Die Peterskirche in Rom. Seitenansicht.

vielen Entwürfen auf besondere Weise ausgedrückt. Sowohl Rom als Florenz hat er dabei bedacht. Sie waren alle zu umfänglich angelegt. Man hätte Stadtquartiere umreißen müssen, um sie ins Werk zu setzen, und auch auf den bescheidensten Umfang zurückgeführt, hätte ihre Ausführung noch mehr Geld gekostet, als man damals, in seinen späteren Lebensjahren, für solche Zwecke hatte. Aber die Gedanken, die in diesen Plänen niedergelegt waren, sind gewiß im Kreise der Fachgenossen besprochen worden, man interessierte sich für sie, und so blieben sie nicht ohne Wirkung auf die folgenden Baumeister. An den heute auf dem Kapitol stehenden Palästen, die wie die Herrichtung des Platzes selbst auf Michelangelos Gedanken zurückgehen, sehen wir große, bis an das Dachgesims durchgehende korinthische Pilaster den zweistöckigen Fassaden vorgelegt; die des Konservatorenpalastes ist noch von ihm entworfen (Abb. 216), und vor die Peterskirche sollte nach seinen Absichten eine auf zehn kolossalen Säulen ruhende Vorhalle mit einem vorspringenden Giebelbau von vier Säulen treten. Das sind bereits die Anregungen zu der nachmals so berühmt gewordenen „großen“ Ordnung Palladios. Wie als Bildhauer, so hatte er auch in der Architektur Schüler, z. B. Alessi, Vignola, Vasari, wenngleich diese ebenso wie er wieder unmittelbar auf das Vorbild der antikrömischen Architektur zurückgingen. In bezug auf die male-



Abb. 222. Die Kuppel der Peterskirche in Rom, von Michelangelo.

rische Wirkung der verstärkten Bauteile ging vielleicht selbst der jüngere Sansovino nicht ganz unabhängig von ihm vor; in der Plastik ist dies Verhältnis ja nachzuweisen.

Will man sich Michelangelos Bauweise noch unter einem allgemeinen Begriff klar machen, so könnte man, ohne daß es allzu gesucht erschiene, vielleicht sagen, daß er wie als Maler, so auch in seiner Architektur vorzugsweise Plastiker geblieben ist. Das unterscheidet ihn von Bramante und von dessen Vorgänger Alberti, aber auch von Brunelleschi, mit dem er ja übrigens verglichen werden kann, wenn man die Größe seines Stils im allgemeinen und nicht speziell Michelangelo als Architekten im Auge hat.

Einmal hat er auch, wie Brunelleschi, eine Aufgabe der architektonischen



Abb. 221. Die Peterskirche in Rom. Seitenansicht.

vielen Entwürfen auf besondere Weise ausgedrückt. Sowohl Rom als Florenz hat er dabei bedacht. Sie waren alle zu umfänglich angelegt. Man hätte Stadtquartiere umreißen müssen, um sie ins Werk zu setzen, und auch auf den bescheidensten Umfang zurückgeführt, hätte ihre Ausführung noch mehr Geld gekostet, als man damals, in seinen späteren Lebensjahren, für solche Zwecke hatte. Aber die Gedanken, die in diesen Plänen niedergelegt waren, sind gewiß im Kreise der Fachgenossen besprochen worden, man interessierte sich für sie, und so blieben sie nicht ohne Wirkung auf die folgenden Baumeister. An den heute auf dem Kapitol stehenden Palästen, die wie die Herrichtung des Platzes selbst auf Michelangelos Gedanken zurückgehen, sehen wir große, bis an das Dachgesims durchgehende korinthische Pilaster den zweistöckigen Fassaden vorgelegt; die des Konservatorenpalastes ist noch von ihm entworfen (Abb. 216), und vor die Peterskirche sollte nach seinen Absichten eine auf zehn kolossalen Säulen ruhende Vorhalle mit einem vorspringenden Giebelbau von vier Säulen treten. Das sind bereits die Anregungen zu der nachmals so berühmt gewordenen „großen" Ordnung Palladios. Wie als Bildhauer, so hatte er auch in der Architektur Schüler, z. B. Alessi, Vignola, Vasari, wenngleich diese ebenso wie er wieder unmittelbar auf das Vorbild der antikrömischen Architektur zurückgingen. In bezug auf die male-



Abb. 222. Die Kuppel der Peterskirche in Rom, von Michelangelo.

rische Wirkung der verstärkten Bauteile ging vielleicht selbst der jüngere Sansovino nicht ganz unabhängig von ihm vor; in der Plastik ist dies Verhältnis ja nachzuweisen.

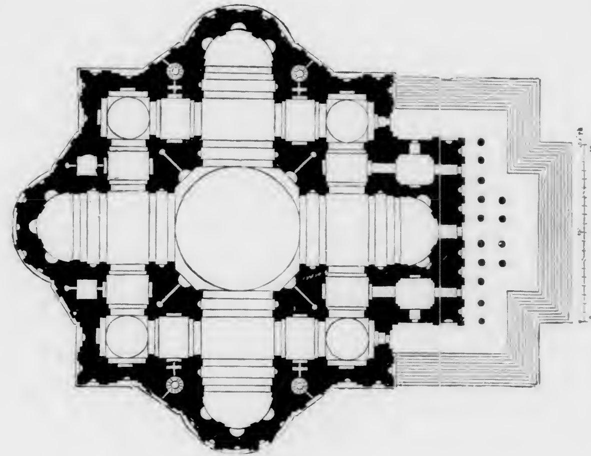
Will man sich Michelangelos Bauweise noch unter einem allgemeinen Begriff klar machen, so könnte man, ohne daß es allzu gesucht erschiene, vielleicht sagen, daß er wie als Maler, so auch in seiner Architektur vorzugsweise Plastiker geblieben ist. Das unterscheidet ihn von Bramante und von dessen Vorgänger Alberti, aber auch von Brunelleschi, mit dem er ja übrigens verglichen werden kann, wenn man die Größe seines Stils im allgemeinen und nicht speziell Michelangelo als Architekten im Auge hat.

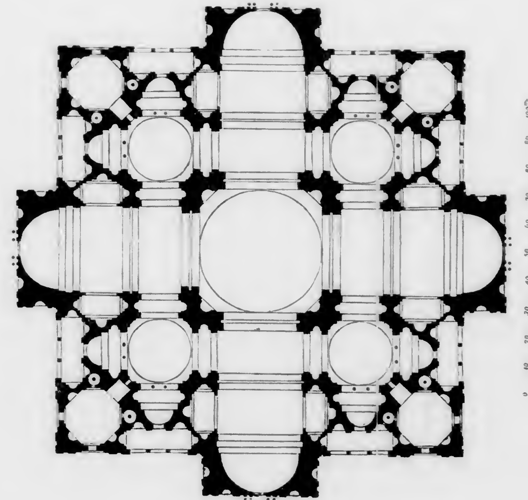
Einmal hat er auch, wie Brunelleschi, eine Aufgabe der architektonischen

Konstruktion selbständig und in höchster Formvollendung gelöst, in dem letzten Hauptwerke seines Lebens, der Peterskuppel (Abb. 221 u. 222).

Bei dem Neubau der Peterskirche, mit dem Bramante als leitender Baumeister 1506 begann, ist zu unterscheiden zwischen den Baugedanken, die die jeweiligen Architekten in ihren Plänen niederlegten, und dem — bis auf Michelangelos Bauleitung — sehr Wenigen, was wirklich ausgeführt worden ist. Bramante mußte auf eine ältere Chorkapelle Bernardo Rossellinos Rücksicht nehmen. Er selbst wollte zunächst einen Zentralbau, dessen ausgezeichneter Grundriß noch erhalten ist: ein griechisches Kreuz mit vier gleichen, innen rund und außen gerade abgeschlossenen Armen, mit einer Kuppel über der Vierung und Kapellen und Türmen an den vier Ecken zwischen den Armen (Abb. 223). Diesen Plan muß Bramante, durch äußere Rücksichten veranlaßt, im Laufe der Zeit durch einen anderen ersetzt haben, der die Form des lateinischen Kreuzes, mit vorderem Langbau, hatte (durch Verlängerung des gegen den Platz gerichteten Schenkels). Denn diese Form wählte Raffael, der doch als Fortsetzer Bramantes galt, später für seinen eigenen Plan. Ausgeführt hatte Bramante den Bau soweit, daß die große Kuppel in der Mitte für die Zukunft gesichert war; er hatte die Pfeiler, auf denen sie dereinst ruhen sollte, errichtet und auch schon mit den darauf ruhenden Bogen angefangen. Nach seinem Tode (1514) bekam Raffael die Leitung, zunächst zusammen mit Fra Giocondo, der aber schon im folgenden Jahre starb, und mit Giuliano da San Gallo, der bald seines hohen Alters wegen zurücktrat. Darauf erhielt Raffael auf seinen Wunsch Antonio da San Gallo zum Gehilfen, dem als dem Techniker jedenfalls die Hauptlast der Arbeit zufiel. Neu ausgeführt wurde in dieser Periode nichts, Raffaels Plan blieb auf dem Papier, man begnügte sich damit, die Fundamente, auf denen Bramantes Pfeiler standen, zu verstärken. Nach Raffaels Tode wünschte Antonio die Leitung für sich zu haben und machte deshalb Raffaels Pläne so schlecht wie möglich. Aber er mußte sich noch viele Jahre lang mit der zweiten Stelle zufrieden geben.

Denn Leo X. ernannte Peruzzi zum Dombaumeister. Ihm verdanken wir wieder einen neuen, sehr gelungenen Grundriß: er kehrte darin zu dem griechischen Kreuz, der ersten Form Bramantes, zurück. Aber ausgeführt worden ist davon nichts. Unter Hadrian VI. hörte die Bautätigkeit ganz auf, und Peruzzi mußte froh sein, auswärts einige Aufträge zugewiesen zu bekommen. Clemens VII. aber hatte für den Petersbau kein Geld übrig. Darnach kamen die Schreckenstage von 1527. Peruzzi entfloh nach Siena


Abb. 224. Michelangelos Grundriß für S. Peter.


Abb. 223. Bramantes erster Grundriß für S. Peter.

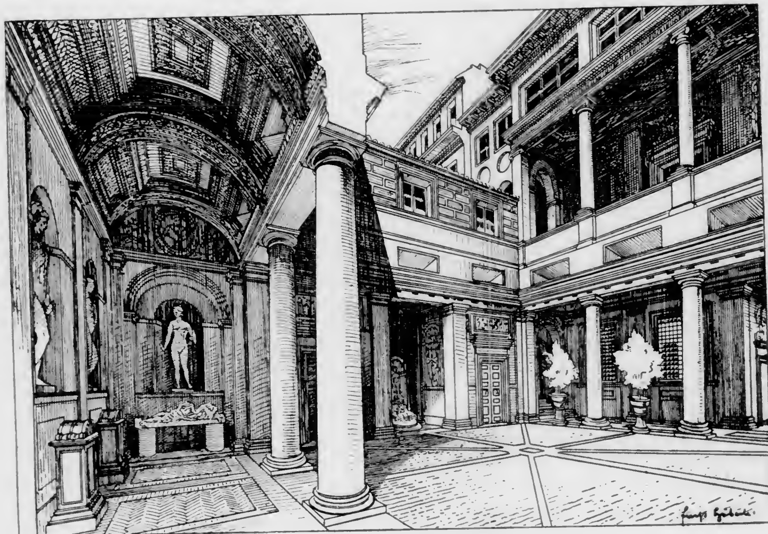


Abb. 225. Hof des Palazzo Massimi in Rom.

und kam erst 1535, nicht lange also nach Michelangelo, zurück. Er nahm sein Amt als Dombaumeister wieder in Besitz, — Antonio wartete noch immer in der zweiten Stelle — aber zu einer nennenswerten Tätigkeit an der Peterskirche kam es auch jetzt nicht. Dafür errichtete Peruzzi gerade in diesem seinem letzten Lebensjahre an einer ungünstigen engen Straßenecke Roms eines seiner reizendsten Werke, den Palazzo Massimi alle Colonne mit seiner originellen schmalen Fassade und dem anmutigsten Säulenhofe Roms (Abb. 225): zweistöckig, unten dorisch, oben jonisch, etwas mehr antikisierend, als man es von seinen früheren Bauten her gewohnt war (bei den Gründungsarbeiten waren viele Bruchstücke des Marcellustheaters gefunden worden). Mitten in der Arbeit an diesem Palastbau starb Peruzzi (1536), und jetzt erst kam Antonio da San Gallo an den langersehnten Platz. Er behauptete sich darauf gerade zehn Jahre bis an seinen Tod (1546).

Wir wissen, daß Michelangelo, als er sein Nachfolger werden sollte, seine Pläne mißbilligte und an ihm eine noch ungünstigere Kritik übte, als Antonio sie einst über den aus seinem eigenen Kreise hervorgegangenen Architekten Raffael ausgesprochen hatte. Es ist schön, daß der unberechenbare Patriarch nun das Lob seines einstigen Gegners Bramante öffentlich

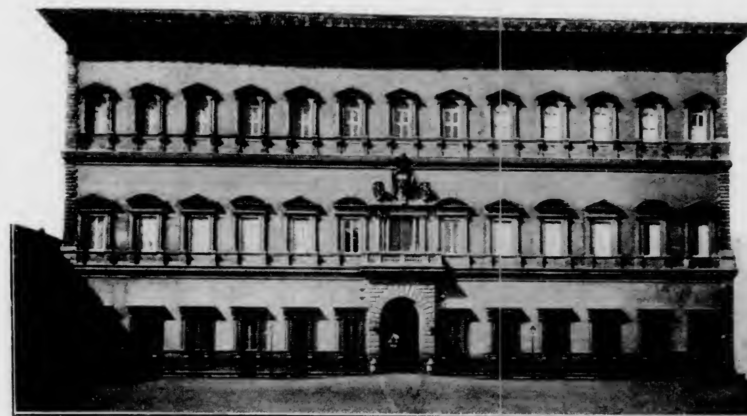


Abb. 226. Palazzo Farnese in Rom.

verkündigte. Er sprach sich über die Klarheit der Disposition aus, von der abweichen soviel sei, als wenn man der Wahrheit widersprechen wollte. Er hatte dabei den ersten Plan Bramantes im Auge, und einen solchen über einem griechischen Kreuz errichteten Kuppelbau hoffte er nun, wie es auch Peruzzi gewollt hatte, wirklich auszuführen. Er sah sich geradezu als den „Vollstrecker" des Willens seines Vorgängers Bramante an, sagt Vasari.

Mit Antonio war Michelangelo schon vorher in Zwist geraten. Antonio hatte für Paul III., als er noch Kardinal war, auf dem der Familie Farnese gehörigen Grundstück einen der größten Paläste Roms zu bauen angefangen, dessen dreistöckige, ziemlich monotone Fassade allerdings nicht die Feinheit erreicht, mit der Bramante eine solche Aufgabe behandelt haben würde. Dieser Palazzo Farnese (Abb. 226) sollte nun ein Hauptgesims haben, über dessen Form und Schwere es zu vielen Erörterungen kam. Michelangelo kritisierte bei dieser Gelegenheit nicht nur Antonios Modell, sondern auch den ganzen Bau auf das allerschärfste, und der Papst wählte darauf unter den Entwürfen mehrerer Konkurrenten zu einem neuen Kranzgesimse den Michelangelos aus und übertrug diesem, da Antonio inzwischen gestorben war (1546), auch die weitere Bauausführung. Sein berühmtes Kranzgesims (Abb. 227) ist, abgesehen von dem zu dem Ganzen gestimmten Raumverhältnis, von einer Feinheit der den antik-römischen Zierformen entlehnten Gliederung (Deckplatte, Konsolen, Eierstab, Zahnschnitt), daß man die Erfindung

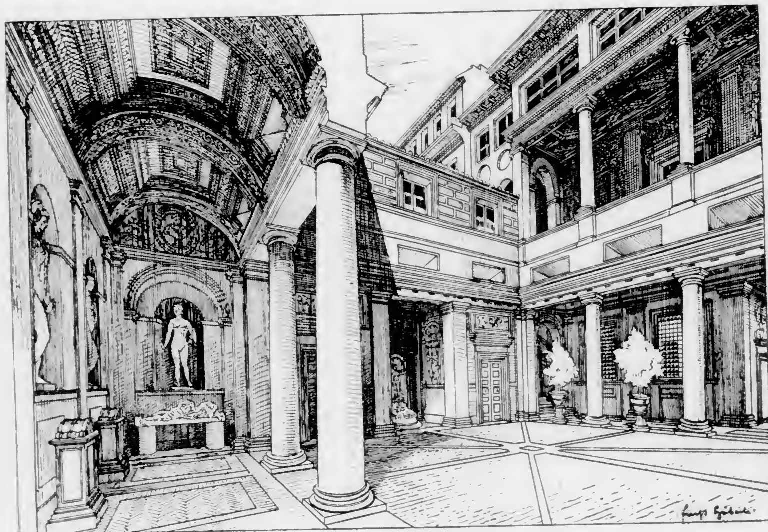


Abb. 225. Hof des Palazzo Massimi in Rom.

und kam erst 1535, nicht lange also nach Michelangelo, zurück. Er nahm sein Amt als Dombaumeister wieder in Besitz, — Antonio wartete noch immer in der zweiten Stelle — aber zu einer nennenswerten Tätigkeit an der Peterskirche kam es auch jetzt nicht. Dafür errichtete Peruzzi gerade in diesem seinem letzten Lebensjahre an einer ungünstigen engen Straßenecke Roms eines seiner reizendsten Werke, den Palazzo Massimi alle Colonne mit seiner originellen schmalen Fassade und dem anmutigsten Säulenhofe Roms (Abb. 225): zweistöckig, unten dorisch, oben jonisch, etwas mehr antikisierend, als man es von seinen früheren Bauten her gewohnt war (bei den Gründungsarbeiten waren viele Bruchstücke des Marcellustheaters gefunden worden). Mitten in der Arbeit an diesem Palastbau starb Peruzzi (1536), und jetzt erst kam Antonio da San Gallo an den langersehnten Platz. Er behauptete sich darauf gerade zehn Jahre bis an seinen Tod (1546).

Wir wissen, daß Michelangelo, als er sein Nachfolger werden sollte, seine Pläne mißbilligte und an ihm eine noch ungünstigere Kritik übte, als Antonio sie einst über den aus seinem eigenen Kreise hervorgegangenen Architekten Raffael ausgesprochen hatte. Es ist schön, daß der unberechenbare Patriarch nun das Lob seines einstigen Gegners Bramante öffentlich

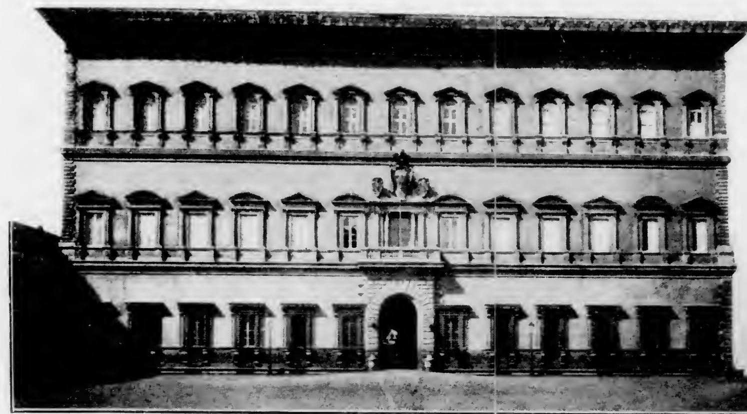
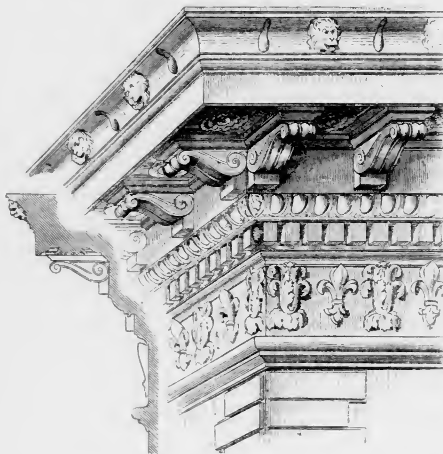


Abb. 226. Palazzo Farnese in Rom.

verkündigte. Er sprach sich über die Klarheit der Disposition aus, von der abweichen soviel sei, als wenn man der Wahrheit widersprechen wollte. Er hatte dabei den ersten Plan Bramantes im Auge, und einen solchen über einem griechischen Kreuz errichteten Kuppelbau hoffte er nun, wie es auch Peruzzi gewollt hatte, wirklich auszuführen. Er sah sich geradezu als den „Vollstrecker“ des Willens seines Vorgängers Bramante an, sagt Vasari.

Mit Antonio war Michelangelo schon vorher in Zwist geraten. Antonio hatte für Paul III., als er noch Kardinal war, auf dem der Familie Farnese gehörigen Grundstück einen der größten Paläste Roms zu bauen angefangen, dessen dreistöckige, ziemlich monotone Fassade allerdings nicht die Feinheit erreicht, mit der Bramante eine solche Aufgabe behandelt haben würde. Dieser Palazzo Farnese (Abb. 226) sollte nun ein Hauptgesims haben, über dessen Form und Schwere es zu vielen Erörterungen kam. Michelangelo kritisierte bei dieser Gelegenheit nicht nur Antonios Modell, sondern auch den ganzen Bau auf das allerschärfste, und der Papst wählte darauf unter den Entwürfen mehrerer Konkurrenten zu einem neuen Kranzgesimse den Michelangelos aus und übertrug diesem, da Antonio inzwischen gestorben war (1546), auch die weitere Bauausführung. Sein berühmtes Kranzgesims (Abb. 227) ist, abgesehen von dem zu dem Ganzen gestimmten Raumverhältnis, von einer Feinheit der den antik-römischen Zierformen entlehnten Gliederung (Deckplatte, Konsolen, Eierstab, Zahnschnitt), daß man die Erfindung

des Details sogar einem besonders sorgfältigen Schüler, z. B. dem Vignola, hat zuschreiben wollen. Das richtige Maß der Hauptform im Verhältnis zu dem ganzen Gebäude und die Fernwirkung der Zierglieder hatte er vorher durch ein an Ort und Stelle angebrachtes Modellstück in ganzer Größe erprobt, und dem wuchtigen Gesimse zuliebe führte er den dritten Stock über zwei Meter höher. Auch die den Hof umschließende Säulenhalle (Abb. 228) des Palastes mußte Michelangelo noch in ihrem obersten Stock vollenden, die Fenster mit Stichbogengiebeln zwischen korinthischen Pilasterbündeln.


Abb. 227. Kranzgesims des Palazzo Farnese in Rom.

Im Anfange des Jahres 1547 bekam er seine Bestallung als Baumeister an S. Peter. Gegeben war hier die Kuppel an und für sich, aber nicht in bezug auf das Detail ihrer Form; noch nicht entschieden war über die Art, wie die Kreuzarme abgeschlossen werden sollten, und über die Vorderfassade. Er entschied sich, wie bereits bemerkt wurde, für das griechische Kreuz, weil es die herrschende Stellung der Kuppel besser hervortreten ließ als ein Grundriß mit vorliegendem Langhaus. Vergleicht man aber seinen Grundriß (Abb. 224) mit dem ersten, zentralen Bramantes, so sieht man gleich, daß er die Zahl der Räume noch verringert hat. Um den quadratischen Mittelraum unter der Kuppel, die Vierung, liegt bei ihm nach allen vier Seiten des Kreuzes — statt zweier bei Bramante — nur ein von Pfeilern umschlossener oblonger Raum, der an drei Seiten in einer Tribuna (Apsis) abschließt, während vorne die Fassade (wir kennen sie aus Kupferstichen und einem Fresko der Vatikanischen Bibliothek) vorliegen sollte (S. 318). Michelangelo erreicht mit diesen wenigen ungeheuren Räumen und den dadurch bedingten an Zahl geringeren, verstärkten Baugliedern, Pfeilern usw. den Eindruck einer bis dahin unerreichten Großräumigkeit. Leider hat die Barockzeit (Maderna und Bernini) im folgenden Jahrhundert den von ihm gewollten


Abb. 228. Fassadenteil des Hofes des Palazzo Farnese in Rom.

Eindruck abgeschwächt dadurch, daß sie der Zentralanlage ein Langhaus, wie es damals Mode war, vorbaute und der Fassade durch die jetzige Vorhalle einen ganz anderen Charakter gab, als Michelangelo beabsichtigt hatte. Will man sich seinen Gedanken nähern, so muß man auch die spätere Ausstattung,

des Details sogar einem besonders sorgfältigen Schüler, z. B. dem Vignola, hat zuschreiben wollen. Das richtige Maß der Hauptform im Verhältnis zu dem ganzen Gebäude und die Fernwirkung der Zierglieder hatte er vorher durch ein an Ort und Stelle angebrachtes Modellstück in ganzer Größe erprobt, und dem wuchtigen Gesimse zuliebe führte er den dritten Stock über zwei Meter höher. Auch die den Hof umschließende Säulenhalle (Abb. 228) des Palastes mußte Michelangelo noch in ihrem obersten Stock vollenden, die Fenster mit Stichbogengiebeln zwischen korinthischen Pilasterbündeln.

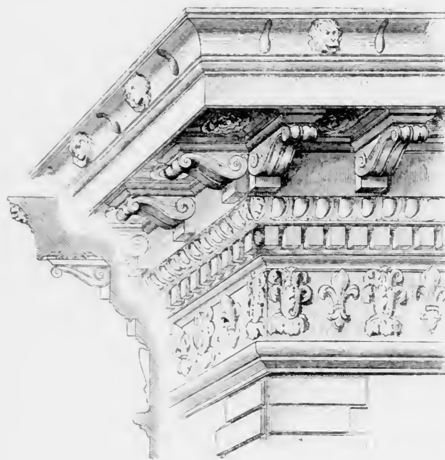


Abb. 227. Kranzgesims des Palazzo Farnese in Rom.

Im Anfange des Jahres 1547 bekam er seine Bestallung als Baumeister an S. Peter. Gegeben war hier die Kuppel an und für sich, aber nicht in bezug auf das Detail ihrer Form; noch nicht entschieden war über die Art, wie die Kreuzarme abgeschlossen werden sollten, und über die Vorderfassade. Er entschied sich, wie bereits bemerkt wurde, für das griechische Kreuz, weil es die herrschende Stellung der Kuppel besser hervortreten ließ als ein Grundriß mit vorliegendem Langhaus. Vergleicht man aber seinen Grundriß (Abb. 224) mit dem ersten, zentralen Bramantes, so sieht man gleich, daß er die Zahl der Räume noch verringert hat. Um den quadratischen Mittelraum unter der Kuppel, die Vierung, liegt bei ihm nach allen vier Seiten des Kreuzes — statt zweier bei Bramante — nur ein von Pfeilern umschlossener oblonger Raum, der an drei Seiten in einer Tribuna (Apsis) abschließt, während vorne die Fassade (wir kennen sie aus Kupferstichen und einem Fresko der Vatikanischen Bibliothek) vorliegen sollte (S. 318). Michelangelo erreicht mit diesen wenigen ungeheuren Räumen und den dadurch bedingten an Zahl geringeren, verstärkten Baugliedern, Pfeilern usw. den Eindruck einer bis dahin unerreichten Großräumigkeit. Leider hat die Barockzeit (Maderna und Bernini) im folgenden Jahrhundert den von ihm gewollten

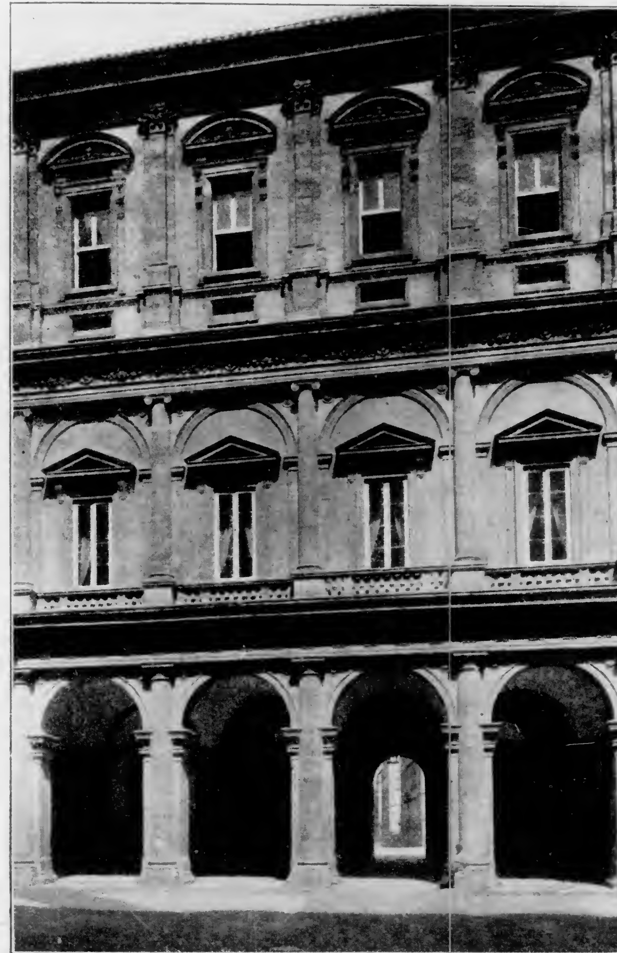


Abb. 228. Fassadenteil des Hofes des Palazzo Farnese in Rom.

Eindruck abgeschwächt dadurch, daß sie der Zentralanlage ein Langhaus, wie es damals Mode war, vorbaute und der Fassade durch die jetzige Vorhalle einen ganz anderen Charakter gab, als Michelangelo beabsichtigt hatte. Will man sich seinen Gedanken nähern, so muß man auch die spätere Ausstattung,

die vielen Nischen und Statuen, hinwegdenken und sich ganz auf das Wesentliche der Formen beschränken: die vier alten Hauptpfeiler und ihre jedesmal nächsten Nachbarn und alles, was oben von ihnen aufstrebend ausgeht oder, ruhend, zu ihnen zurückgekehrt ist. „Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der zum teil so ungeheuren Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt, wie ich glaube, jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe." (J. Burckhardt.)

Solange Paul III. lebte, wurden erhebliche Summen für den Bau bereit gehalten; unter seinem Nachfolger wurde es bereits weniger mit dem Aufwand, und bisweilen stockten die Arbeiten ganz. Michelangelo trug sein letztes Lebenswerk mit Sorgen auf dem Herzen. Uns erklärt sich die Verschleppung genugsam aus den Verhältnissen der Zeit und aus der Größe der Aufgabe. Handelt es sich doch um den größten Binnenraum der Welt, innerhalb dessen Berninis geschmackloses Riesentabernakel von der Höhe einer ansehnlichen Kirche nur wie ein etwas größeres Zimmermöbel erscheint. Michelangelo gelang es noch, auf die Tragbogen der vier Kuppelpfeiler den Tambour zu setzen mit seinem Kranz von großen Fenstern, die außen von gekuppelten Säulen, innen von Doppelpilastern eingefaßt sind. Die Kuppel selbst mit einer doppelten Schale führte sein Schüler Giacomo della Porta nach seinem Modell gleich nach seinem Tode aus. In ihren wundervollen Linien war endlich das Sehen erfüllt nach einem einzig in der Welt dastehenden Kuppelbau, das man seit Brunelleschi im Herzen getragen hatte.

Michelangelo ist nicht nur selbst der letzte originelle Bildhauer gewesen, — Thorwaldsen ist nicht originell — sondern sein Stil hat auch in der Plastik bis auf die Zeit des Klassizismus nachgewirkt.*) In der Malerei gelten später neben ihm, abgesehen von den Venezianern, wieder (z. B. bei den Bolognesen) namentlich Raffael und Correggio. In der Architektur macht sich sein Einfluß allgemein geltend. Auf ihn folgt die Kunst des Barockstils, die mit dem Ende des 16. Jahrhunderts eintritt. Viel ältere Ansätze dazu in der Erfindung haben wir ja bereits bei den Malern Lionardo da Vinci und Filippino Lippi angetroffen. Mit dem Eintreten des Barocks pflegt die kunstgeschichtliche Erzählung die Anordnung nach einzelnen Künstlern aufzugeben, weil hier die Persönlichkeiten aufzuhören scheinen. Dieses Gattungsmäßige zeigt sich aber bereits früher, denn eigentlich kommt schon neben Michelangelo keine Persönlichkeit mehr auf. Andererseits darf man aber vielleicht gegenüber der Einwirkung eines so starken Willens und gegenüber so, wenn man sagen darf, berauschenden Kunstmitteln es noch für anerkennenswert halten, daß die tüchtigeren seiner Schüler sich in ihren Werken überhaupt noch soweit voneinander unterscheiden, wie es tatsächlich der Fall ist (S. 154).

*) In einem allgemeinen Überblicke können einzelne Ausnahmen, wie z. B. der Bildhauer Schadow, keinen Platz finden. Daß übrigens zum Barock noch mehr gehört, als was aus Michelangelo kommt, ist selbstverständlich. (Des Verfassers Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien S. 2.)

Eigentümlich hat es sich nun gefügt, daß ungefähr in den letzten fünfzig Jahren vor der, wenn auch zuweilen noch so reizvollen und verführerischen, Verwilderung der Baukunst durch das Barock der reinere Stil sich noch einmal auf seine Elemente besinnt, daß ein Geschlecht von Männern noch in den letzten Jahren Michelangelos die Formen der antik-römischen Architektur, von denen doch auch er — mehr als die Baumeister der Frührenaissance — ausgegangen ist, strenger und nackter zum Ausdruck bringt, zum teil theoretisierend, in Entwürfen mit Erläuterungen, zum teil aber auch in großen, außerordentlich imponierenden Bauwerken. Die Grundlage dafür ist das Regelbuch Vitruvs, das Gerüst dieser Architektur sind die sogenannten Säulenordnungen, neben denen das Detail der Dekoration verschwindet, die Erscheinung ist groß und vornehm, aber verhältnismäßig seelenlos und kalt. Dem Geschmacke der folgenden Menschenalter hat diese Form zugesagt; man nahm noch oft seine Zuflucht zu der strengen Regel dieser Bauweise, um sich von den Willkürlichkeiten des Barockstils zu erholen. Den größten praktischen Einfluß unter den Künstlern dieser Richtung, Vignola, Serlio und andern, hat Palladio ausgeübt. Gleichzeitig mit diesem hat aber noch der etwas ältere Jacopo Sansovino seinen Weg gemacht, und zwar so erfolgreich, daß er unter allen folgenden, neben Palladio, unsere besondere Aufmerksamkeit verdient.

Jacopo Tatti aus Florenz (1486—1570) nannte sich *Sansovino* nach seinem eigentlichen Lehrer Andrea (S. 150) und war, wie dieser, zunächst Bildhauer. Aus seiner früheren Zeit haben wir noch die hübsch und frisch erfundene, im Detail der Körperformen aber etwas oberflächliche Statue eines *jungen Bacchus* mit einer Schale in der hocherhobenen linken Hand (Bargello). Michelangelos viel frühere Bacchusstatue (S. 106) hat doch einen erheblich größeren inneren Lebensgehalt und mehr Spannung. —

Etwas später wird Jacopo Architekt, und die Verbindung der Skulptur — in Statuen und Reliefs — mit der Architektur bleibt dann für ihn charakteristisch, und während Andrea die Architektur nur als Einrahmung seiner Skulpturen anwendete und an Grabmälern und ähnlichen dekorativen Aufgaben ausübte, hat sich Jacopo gerade als Baumeister besonderen Ruhm erworben, woneben seine plastischen Arbeiten als schmückende Zutaten hergehen. Seit 1511 hielt er sich öfter und länger in Rom auf, wo auch sein früherer Lehrer Andrea damals lebte (S. 150). Dazwischen war er wieder in Florenz und verkehrte dort mit Andrea del Sarto (S. 94). In Rom trat er ein in die Kreise Bramantes, dessen Einwirkung er erfuhr. Später wurde er auch von Michelangelo berührt. In Rom sowohl wie in Florenz beteiligte er sich neben seiner Tätigkeit als Bildhauer an größeren baulichen Aufgaben. Man erkennt darin seine äußerst bewegliche Natur und ein großes Selbstvertrauen, das ihn bei Konkurrenzen sogar mit Michelangelo und Raffael in die Schranken treten ließ. Sein äußeres Glück, das er suchte, machte er schließlich in Venedig, wo er, nachdem er Rom 1527 verlassen hatte, fortan, seit 1529 als Staatsbaumeister, lebte. Im Verkehr mit Tizian, dem er bald als Künstler gleichgeachtet wurde, und mit Tintoretto, fand er zugleich in Pietro Aretino einen bereitwilligen Verkünder seines Ruhmes, auf dessen Verbreitung er in vielgeschäftiger Eitelkeit dauernd bedacht war. Die bedeutende Entfaltung der venezianischen Malerei brachte ihm den Vorteil vielseitiger Anregung, und da es in der Architektur an heimischen Kräften fehlte, so fiel es ihm und seiner Schule zu, die bauliche Physiognomie der immer noch reichen Handelsstadt etwa auf ein Jahrhundert hinaus zu bestimmen. Jedenfalls hätte sich sein leichtes, gefälliges Talent in der erdrückenden Nähe Michelangelos nicht so erfolgreich behauptet, wie hier, wo er nun bis in sein hohes Alter in seiner Kunst der Erste war.

Es würde keinen Zweck haben, alle die vielen Kirchen, Staatsgebäude und Paläste aufzuzählen, die Venedig ihm und seinen Schülern verdankt. Die Venezianer lernten an ihnen zuerst die Hochrenaissance kennen und sahen deren kräftige Formen, vorspringende Teile, starken Schattenschlag, malerische Wirkungen. Das feinere Detail und die Abwägung der Verhältnisse im Raume verlangte man in Venedig nicht, und Sansovino hätte das auch nicht geben können. Er hatte die Antike studiert, kümmerte sich auch um Vitruv und um die Theorie. Aber das Einzelne gab er auf seine Weise, und es genügte, wenn die Gebäude da, wo sie standen, einen gewissen großen und lebendigen Eindruck machten.

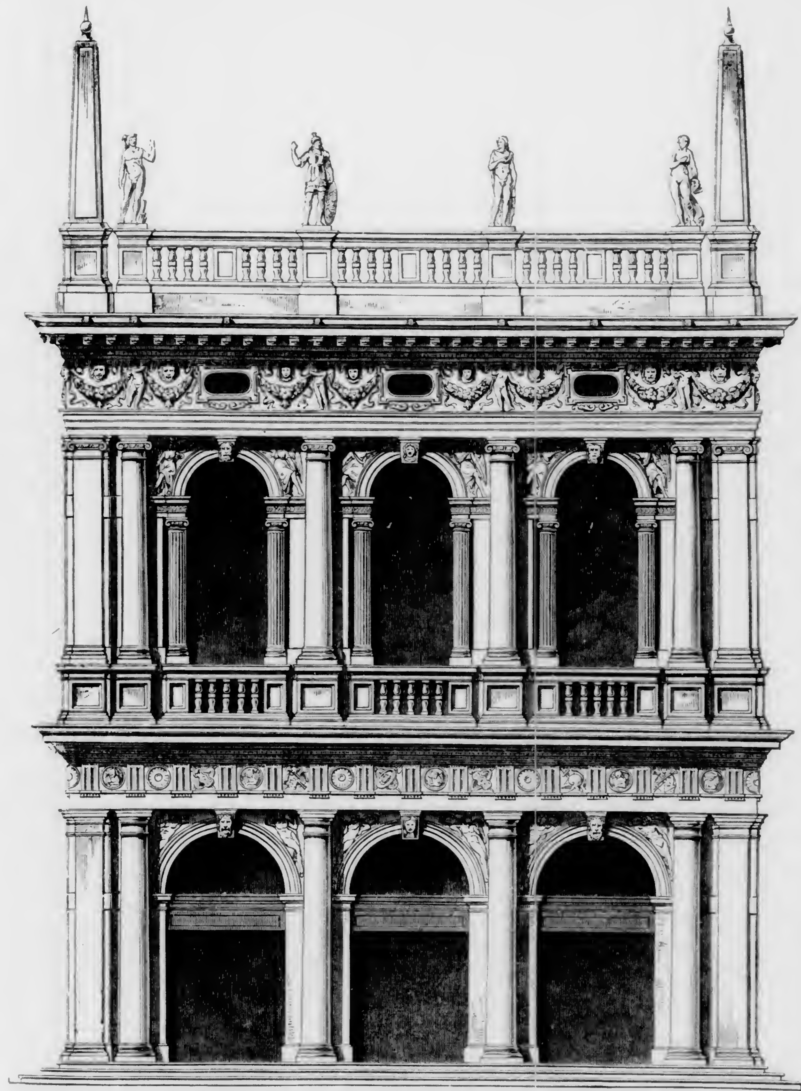


Abb. 229. Bibliothek von S. Marco (Schmalseite) in Venedig.

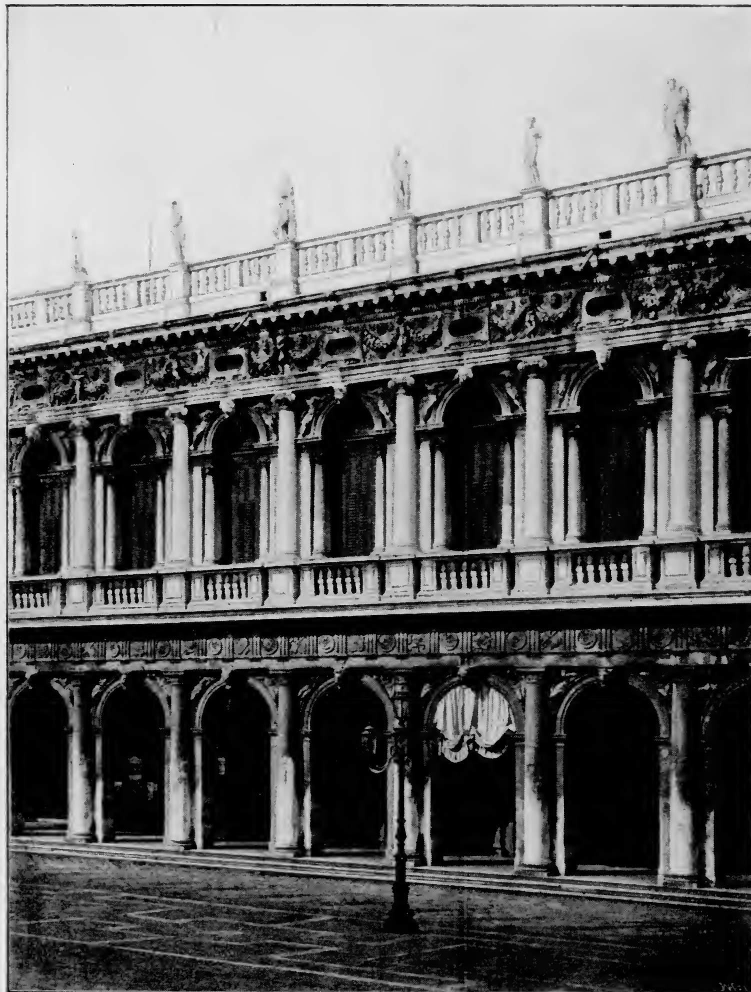


Abb. 230. Fassadenteil der Bibliothek von S. Marco in Venedig.

Sein schönstes Bauwerk ist die **Bibliothek** von S. Marco (1536—1548) mit ihrer unvergleichlichen Lage an der Piazzetta, das prächtigste profane Werk des modernen Europas, wie Jakob Burckhardt meint, — eine

zweistöckige Halle, deren Schmalseite (Abb. 229) sich gegen die Lagune in beiden Geschossen mit drei zwischen starken Pfeilern gewölbten Rundbogen öffnet. Jedem Pfeiler ist eine fast volle (Dreiviertel-) Säule und den Ecken je ein Pilaster, unten mit dorischem, oben mit ionischem Kapitell vorgelegt. Die so verstärkten Ecken sind als das standfeste Gerüst noch besonders betont durch je eine auf den Eckpostamenten der Dachbalustrade hoch emporragende Spitzsäule. Über den unteren Arkaden liegt ein Gebälk mit Triglyphenfries, darüber ein kräftig profiliertes Gurtgesims, das zugleich als Sohlbank des Obergeschosses erscheint. Dieses ist durch seine größere Höhe und reichere Ausbildung als das Wesentliche des Gebäudes gekennzeichnet. Die Bogen sind hier nicht wie unten in das Gewände gespannt, sondern sie ruhen auf je zwei (ionischen) Säulen mit gemeinsamem Kämpfer. Säulen und Pilaster stehen durchweg auf Sockeln (Postamenten); das Mißverhältnis der Höhe zur Breite der Arkaden wird durch die zwischen die Postamente der Wandsäulen gespannten Dockengalerien (Brüstungen) ausgeglichen. Das Obergeschoß schließt mit einem schlicht als Platte behandelten Gurtgesims ab; darüber lagert ein breiter Reliefsfries mit liegenden Luken zwischen guirlandenhaltenden Putten, überschattet von dem weit ausladenden, reich gegliederten Kranzgesims. Die

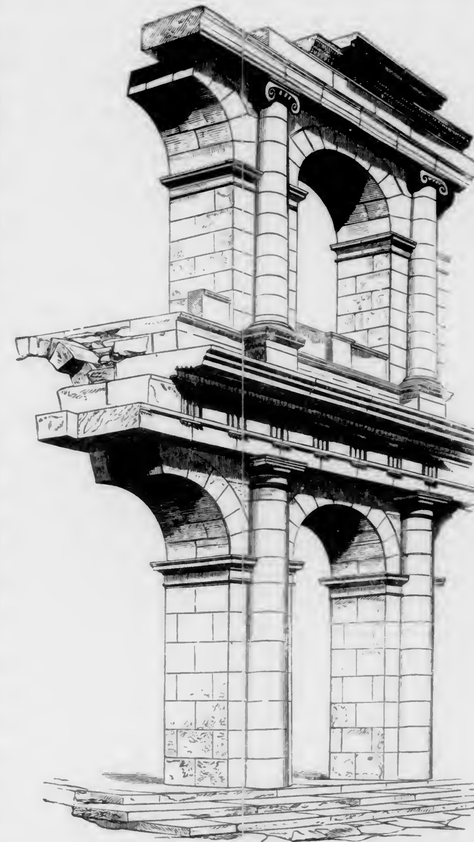


Abb. 231. System des Marcellustheaters in Rom.

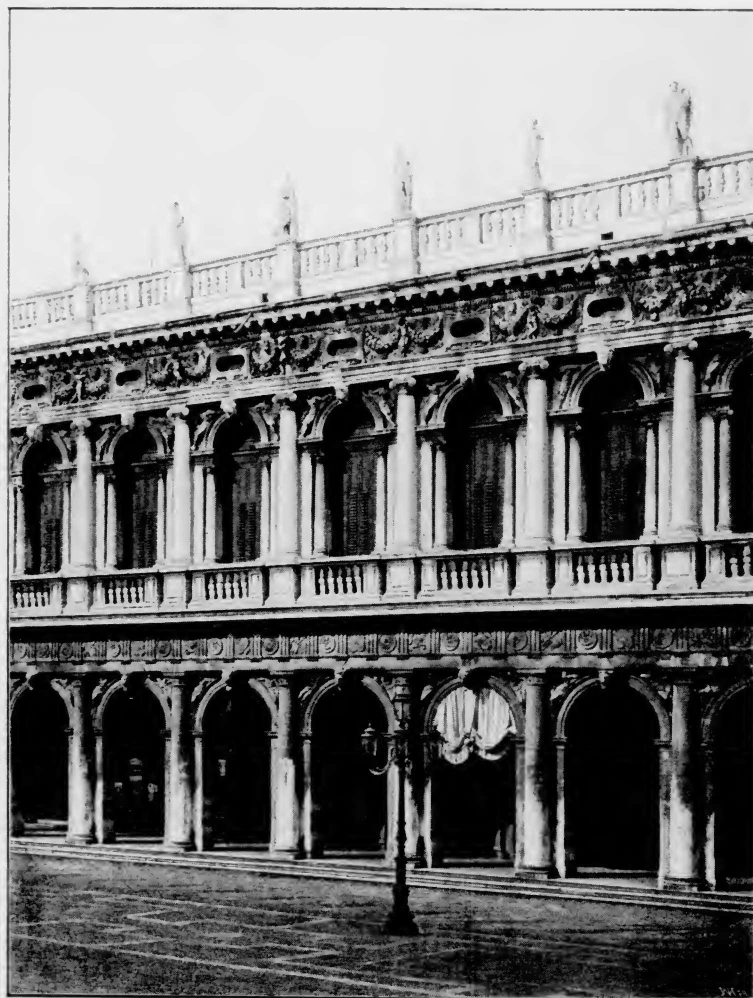


Abb. 230. Fassadenteil der Bibliothek von S. Marco in Venedig.

Sein schönstes Bauwerk ist die Bibliothek von S. Marco (1536—1548) mit ihrer unvergleichlichen Lage an der Piazzetta, das prächtigste profane Werk des modernen Europas, wie Jakob Burckhardt meint, — eine

zweistöckige Halle, deren Schmalseite (Abb. 229) sich gegen die Lagune in beiden Geschossen mit drei zwischen starken Pfeilern gewölbten Rundbogen öffnet. Jedem Pfeiler ist eine fast volle (Dreiviertel-) Säule und den Ecken je ein Pilaster, unten mit dorischem, oben mit ionischem Kapitell vorgelegt. Die so verstärkten Ecken sind als das standfeste Gerüst noch besonders betont durch je eine auf den Eckpostamenten der Dachbalustrade hoch emporragende Spitzsäule. Über den unteren Arkaden liegt ein Gebälk mit Triglyphenfries, darüber ein kräftig profiliertes Gurtgesims, das zugleich als Sohlbank des Obergeschosses erscheint. Dieses ist durch seine größere Höhe und reichere Ausbildung als das Wesentliche des Gebäudes gekennzeichnet. Die Bogen sind hier nicht wie unten in das Gewände gespannt, sondern sie ruhen auf je zwei (ionischen) Säulen mit gemeinsamem Kämpfer. Säulen und Pilaster stehen durchweg auf Sockeln (Postamenten); das Mißverhältnis der Höhe zur Breite der Arkaden wird durch die zwischen die Postamente der Wandsäulen gespannten Dockengalerien (Brüstungen) ausgeglichen. Das Obergeschoß schließt mit einem schlicht als Platte behandelten Gurtgesims ab; darüber lagert ein breiter Reliefsfries mit liegenden Luken zwischen guirlandenhaltenden Putten, überschattet von dem weit ausladenden, reich gegliederten Kranzgesims. Die

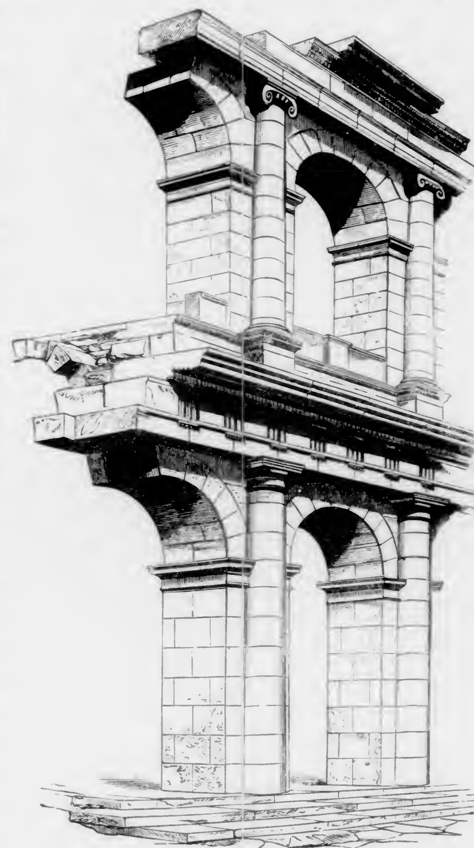


Abb. 231. System des Marcellustheaters in Rom.

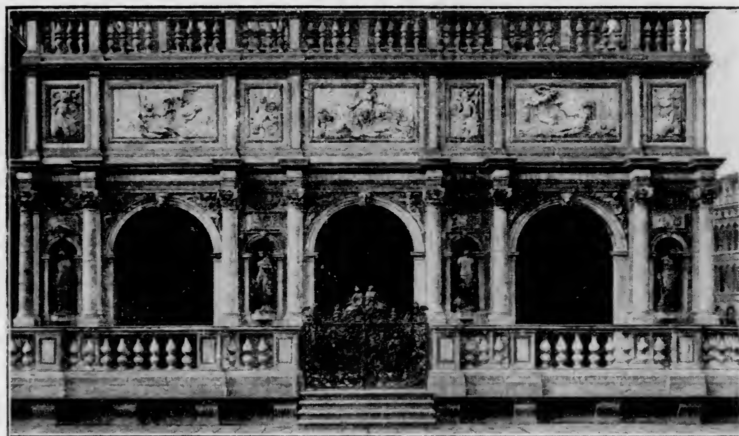


Abb. 232. Die Loggetta vor dem ehemaligen Glockenturm von S. Marco in Venedig.

Krönung des Ganzen bildet eine statuengeschmückte Dockengalerie, wie sie zu jener Zeit mehr und mehr in Aufnahme kam. Die gegen die Piazzetta gerichtete Langseite (Abb. 230) des Gebäudes ist ganz in derselben Weise ausgebildet, der Eindruck aber wegen der großen Längenausdehnung weniger günstig als bei der mit einem Blick zu erfassenden Schmalseite. Vergleicht man mit diesem Prachtbau das System des Marcellustheaters (Abb. 231), so gewahrt man deutlich den Einfluß, den die Überreste der römischen Architektur auf die bauliche Phantasie Sansovinos ausgeübt haben. Ein in kolossalem Maßstabe gehaltenes Schaustück, scheint die Markusbibliothek mehr im Sinne einer dekorativen Einfassung der Piazzetta, als mit Rücksicht auf praktische Nutzbarkeit erfunden und ausgeführt. Sie sollte das architektonische Gegengewicht gegen den die andere Seite des Platzes begrenzenden Dogenpalast bilden; aber ihre verhältnismäßig leichten, luftigen Formen wiegen trotz des großen Maßstabes nicht schwer genug, um gegen den Riesenbau der gotischen Zeit aufzukommen. Neben die schmale Stirnseite der Bibliothek setzte Sansovino um dieselbe Zeit den in derber Rustika ganz schlicht behandelten Münzpalast (die Zecca). Unverkennbar ist hier die Absicht des Künstlers, durch den Kontrast zu wirken, und darin kennzeichnet sich der bauliche Sinn der Spätrenaissance, die durch auffällige Gegensätze den Eindruck des Besonderen und Außerordentlichen hervorzurufen bemüht war.

Mit dem Bau der Bibliothek ist noch ein für Sansovino bezeichnender

Zug verbunden. Die im Verhältnis zu den Triglyphen stark vergrößerten Metopen des unteren (dorischen) Frieses brach er, wie man sieht, um, indem er sie halbierte. Dabei veranlaßte er mit vielem Geräusch die Vitruvianer von halb Italien, sich zu dieser wichtigen Frage zu äußern, und machte auf geschickte Weise jahrelang von sich als dem großen Erfinder reden. Daß er zu Tizian und Michelangelo als dritter berühmter Künstler gehöre, war damals fast allgemeine Ansicht.



Abb. 233. Merkur, von Jacopo Sansovino. Venedig, Loggetta.

In der Skulptur, in Statuen und Reliefs aus Marmor und Bronze beweist Sansovino dieselbe vielseitige, leichte Geschicklichkeit. Seine Formen haben von Michelangelo die Freiheit ihrer Bewegungen und den Fluß der Linien angenommen, selten haben sie das Massige und den wuchtigen Ausdruck, wie z. B. die langweiligen späteren Kolossalstatuen des Neptun und des Mars an der großen Treppe des Dogenpalastes. Die Erscheinung seiner Kunst ist daher milder, ruhiger und gleichmäßiger, aber auch oberflächlicher und manchmal sogar sehr leer, als ob sich zu der geforderten dekorativen Aufgabe der Inhalt nicht hätte finden wollen. Bei Michelangelo

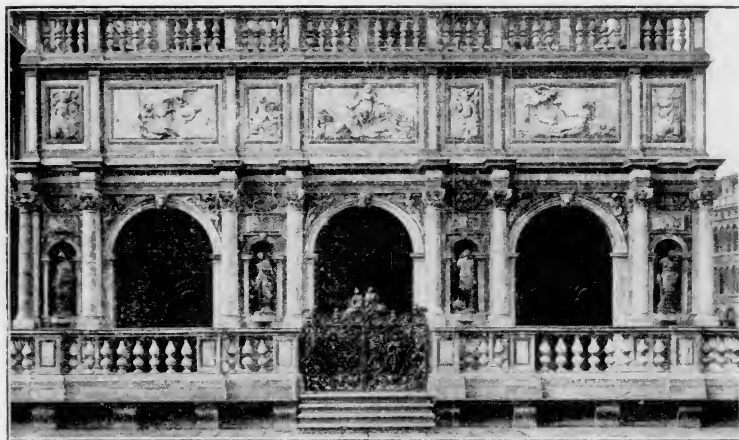


Abb. 232. Die Loggetta vor dem ehemaligen Glockenturm von S. Marco in Venedig.

Krönung des Ganzen bildet eine statuengeschmückte Dockengalerie, wie sie zu jener Zeit mehr und mehr in Aufnahme kam. Die gegen die Piazzetta gerichtete Langseite (Abb. 230) des Gebäudes ist ganz in derselben Weise ausgebildet, der Eindruck aber wegen der großen Längenausdehnung weniger günstig als bei der mit einem Blick zu erfassenden Schmalseite. Vergleicht man mit diesem Prachtbau das System des Marcellustheaters (Abb. 231), so gewahrt man deutlich den Einfluß, den die Überreste der römischen Architektur auf die bauliche Phantasie Sansovinos ausgeübt haben. Ein in kolossalem Maßstabe gehaltenes Schaustück, scheint die Markusbibliothek mehr im Sinne einer dekorativen Einfassung der Piazzetta, als mit Rücksicht auf praktische Nutzbarkeit erfunden und ausgeführt. Sie sollte das architektonische Gegengewicht gegen den die andere Seite des Platzes begrenzenden Dogenpalast bilden; aber ihre verhältnismäßig leichten, luftigen Formen wiegen trotz des großen Maßstabes nicht schwer genug, um gegen den Riesenbau der gotischen Zeit aufzukommen. Neben die schmale Stirnseite der Bibliothek setzte Sansovino um dieselbe Zeit den in derber Rustika ganz schlicht behandelten Münzpalast (die Zecca). Unverkennbar ist hier die Absicht des Künstlers, durch den Kontrast zu wirken, und darin kennzeichnet sich der bauliche Sinn der Spätrenaissance, die durch auffällige Gegensätze den Eindruck des Besonderen und Außerordentlichen hervorzurufen bemüht war.

Mit dem Bau der Bibliothek ist noch ein für Sansovino bezeichnender

Zug verbunden. Die im Verhältnis zu den Triglyphen stark vergrößerten Metopen des unteren (dorischen) Frieses brach er, wie man sieht, um, indem er sie halbierte. Dabei veranlaßte er mit vielem Geräusch die Vitruvianer von halb Italien, sich zu dieser wichtigen Frage zu äußern, und machte auf geschickte Weise jahrelang von sich als dem großen Erfinder reden. Daß er zu Tizian und Michelangelo als dritter berühmter Künstler gehöre, war damals fast allgemeine Ansicht.



Abb. 233. Merkur, von Jacopo Sansovino. Venedig, Loggetta.

In der Skulptur, in Statuen und Reliefs aus Marmor und Bronze beweist Sansovino dieselbe vielseitige, leichte Geschicklichkeit. Seine Formen haben von Michelangelo die Freiheit ihrer Bewegungen und den Fluß der Linien angenommen, selten haben sie das Massige und den wuchtigen Ausdruck, wie z. B. die langweiligen späteren Kolossalstatuen des Neptun und des Mars an der großen Treppe des Dogenpalastes. Die Erscheinung seiner Kunst ist daher milder, ruhiger und gleichmäßiger, aber auch oberflächlicher und manchmal sogar sehr leer, als ob sich zu der geforderten dekorativen Aufgabe der Inhalt nicht hätte finden wollen. Bei Michelangelo

war für das Relief zuletzt kein Raum mehr gewesen. Von Sansovino und seiner Schule wird es dagegen ganz besonders gepflegt, und es erscheint in zusammenhängenden Erzählungen in mehreren einzelnen Stücken z. B. auf sechs Bronzetafeln mit Wundern des Markus (Venedig, S. Marco). Besondere Gunst hat immer die Loggetta am ehemaligen Glockenturm erfahren (mit diesem seit 1902 einstweilen verschwunden; Abb. 232), ein kleiner zweistöckiger Zierbau noch aus seiner früheren, guten Zeit, seit 1546, mit vier Bronzestatuen in den Nischen des Erdgeschosses und seinen Marmorreliefs an der darüber liegenden Attika. Die Art, wie die Skulptur mit der Architektur verbunden wird, ist dieselbe wie bei seinem Lehrer Andrea. Aber Jacopo verzichtet auf das aus der Frührenaissance stammende sorgfältig ausgeführte Ornament an Friesen und Pilastern und gibt dafür lieber das Architektonische, das seine Skulpturen einfaßt, noch etwas derber. Die Reliefs sind von guter Wirkung, weil sie nur aus wenigen Figuren bestehen, und unter den Nischenstatuen sind namentlich der (weibliche) „Friede" mit niedergewandtem Gesicht und der etwas theatralisch in die Höhe blickende Merkur (Abb. 233) für ihn bezeichnend. Man kann solchen Einzelgestalten, worin sich Sansovino immer am vorteilhaftesten zeigt, keineswegs den Adel einer höheren, vornehmen Erscheinung absprechen. Aber es pulsiert in ihnen nicht viel eigenes Leben; die Ausführung des Einzelnen, worin sich die Frührenaissance nie genugtun konnte, ist hier einer etwas kühlen, gleichmäßigen Vortragsweise gewichen. So trägt Sansovino sein Teil mit bei zu dem allgemeinen Stile der Zeit (S. 307). Noch in seinem hohen Alter schuf er darin ein Prachtstück, die eine der beiden weiblichen Statuen am Grabmal des Dogen Venier († 1556) in S. Salvatore: den „Glauben" mit antikisierender Gewandung und einer leicht koketten Haarfrisur. Berühmt ist endlich, aus derselben Zeit, auch in Rücksicht auf ihre vorzügliche technische Ausführung, die Bronzetür zur Sakristei von S. Marco mit zwei größeren Reliefs — Grablegung und Auferstehung (Abb. 234) — die von einem reichgeschmückten Rahmen, mit vortretenden Köpfen in den Eckfeldern, umgeben sind. Diese Einzelheiten der Umrahmung befriedigen aber mehr als die Reliefs selbst. Der naive Erzählerzug, durch den uns die Frührenaissance auf solchen Tafeln oft erfreut, ist nicht mehr da, und zu dem dramatischen Leben, das etwas künstlich geweckt scheint, findet sich doch nicht der Stil ein, der das Vielerlei unter eine klare und künstlerisch in den Linien gefällige Disposition hätte bringen müssen.



Abb. 234. Teil der Bronzetür, von Jacopo Sansovino in S. Marco zu Venedig.

Der letzte große Baumeister der Renaissance und der letzte auf Jahrhunderte hinaus ist Andrea Palladio aus Vicenza (1518—1580). Seine Wirksamkeit umfaßt nicht ganz vierzig Jahre, von Michelangelos letzter, vorzugsweise baulicher Tätigkeit (an S. Peter) an bis dahin, wo die Herrschaft des Barockstils beginnt (1580); sie reicht mit ihren Eindrücken und Anregungen noch in die Gegenwart hinein und ist uns namentlich durch Goethes Enthusiasmus wieder nahe gebracht worden.

Palladio unterscheidet sich dadurch wesentlich von seinen großen Vor-

war für das Relief zuletzt kein Raum mehr gewesen. Von Sansovino und seiner Schule wird es dagegen ganz besonders gepflegt, und es erscheint in zusammenhängenden Erzählungen in mehreren einzelnen Stücken z. B. auf sechs Bronzetafeln mit Wundern des Markus (Venedig, S. Marco). Besondere Gunst hat immer die Loggetta am ehemaligen Glockenturm erfahren (mit diesem seit 1902 einstweilen verschwunden; Abb. 232), ein kleiner zweistöckiger Zierbau noch aus seiner früheren, guten Zeit, seit 1546, mit vier Bronzestatuen in den Nischen des Erdgeschosses und feinen Marmorreliefs an der darüber liegenden Attika. Die Art, wie die Skulptur mit der Architektur verbunden wird, ist dieselbe wie bei seinem Lehrer Andrea. Aber Jacopo verzichtet auf das aus der Frührenaissance stammende sorgfältig ausgeführte Ornament an Friesen und Pilastern und gibt dafür lieber das Architektonische, das seine Skulpturen einfaßt, noch etwas derber. Die Reliefs sind von guter Wirkung, weil sie nur aus wenigen Figuren bestehen, und unter den Nischenstatuen sind namentlich der (weibliche) „Friede" mit niedergewandtem Gesicht und der etwas theatralisch in die Höhe blickende Merkur (Abb. 233) für ihn bezeichnend. Man kann solchen Einzelgestalten, worin sich Sansovino immer am vorteilhaftesten zeigt, keineswegs den Adel einer höheren, vornehmen Erscheinung absprechen. Aber es pulsiert in ihnen nicht viel eigenes Leben; die Ausführung des Einzelnen, worin sich die Frührenaissance nie genugtun konnte, ist hier einer etwas kühlen, gleichmäßigen Vortragsweise gewichen. So trägt Sansovino sein Teil mit bei zu dem allgemeinen Stile der Zeit (S. 307). Noch in seinem hohen Alter schuf er darin ein Prachtstück, die eine der beiden weiblichen Statuen am Grabmal des Dogen Venier († 1556) in S. Salvatore: den „Glauben" mit antikisierender Gewandung und einer leicht koketten Haarfrisur. Berühmt ist endlich, aus derselben Zeit, auch in Rücksicht auf ihre vorzügliche technische Ausführung, die Bronzetür zur Sakristei von S. Marco mit zwei größeren Reliefs — Grablegung und Auferstehung (Abb. 234) — die von einem reichgeschmückten Rahmen, mit vortretenden Köpfen in den Eckfeldern, umgeben sind. Diese Einzelheiten der Umrahmung befriedigen aber mehr als die Reliefs selbst. Der naive Erzählerzug, durch den uns die Frührenaissance auf solchen Tafeln oft erfreut, ist nicht mehr da, und zu dem dramatischen Leben, das etwas künstlich geweckt scheint, findet sich doch nicht der Stil ein, der das Vielerlei unter eine klare und künstlerisch in den Linien gefällige Disposition hätte bringen müssen.



Abb. 234. Teil der Bronzetür, von Jacopo Sansovino in S. Marco zu Venedig.

Der letzte große Baumeister der Renaissance und der letzte auf Jahrhunderte hinaus ist Andrea Palladio aus Vicenza (1518—1580). Seine Wirksamkeit umfaßt nicht ganz vierzig Jahre, von Michelangelos letzter, vorzugsweise baulicher Tätigkeit (an S. Peter) an bis dahin, wo die Herrschaft des Barockstils beginnt (1580); sie reicht mit ihren Eindrücken und Anregungen noch in die Gegenwart hinein und ist uns namentlich durch Goethes Enthusiasmus wieder nahe gebracht worden.

Palladio unterscheidet sich dadurch wesentlich von seinen großen Vor-

gängern Brunelleschi, Leon Battista Alberti und Michelangelo, daß er nicht, wie sie, unter Benutzung älterer Bauformen eigene Gedanken ausdrückt und praktische Aufgaben den Anforderungen einer neuen Zeit entsprechend in der Konstruktion und der inneren Anordnung der Räume auf originelle Weise zu lösen sucht. Seine Größe besteht vielmehr darin, daß er eine ganz bestimmte historische Erscheinung, die monumentale Architektur der römischen Kaiserzeit, so genau und einfach und rein wie möglich reproduzieren wollte, und zwar nach ihrem äußeren Eindruck, weswegen das letzte und deutlichste Merkmal, worauf seine Kunst hinstrebt, die große, schön wirkende Fassade ist. Er gehört also nicht, wie Michelangelo, der doch viel weniger ausschließlich Baumeister war, zu den Erfindern, sondern er ist ein Nachahmer, und nur die strenge Konsequenz seiner Nachahmung hat es zuwege gebracht, daß wir von einem Palladiostil sprechen.

Maßgebend für seine Richtung ist die theoretische Grundlage, die er mit einigen Schülern Michelangelos, Vignola und Serlio, teilt, die er aber noch mehr vertieft hat als sie. Denn man darf wohl sagen, daß er unter allen Architekten am tiefsten in das Studium derjenigen römischen Architekturformen, auf die es ihm für seine Zwecke ankam, eingedrungen ist.

Sein Gönner Giovan Giorgio Trissino aus Vicenza, ein angesehener Kunstdichter — ein wirklicher Dichter war er nicht — und Theoretiker, dem man fast in allen Gattungen der italienischen Literatur begegnet, nahm ihn zuerst mit sich nach Rom, wohin er nach einem längeren Aufenthalt dann noch zweimal zurückkehrte. Dort studierte er an der Hand Vitruvs die alten Bauwerke und erweiterte seine Kenntnisse noch durch Reisen nach den anderen Ruinenstätten Italiens. Dann baute er in und um Vicenza und seit 1560 auch in Venedig. Hier drang er, der strenge Vitruvianer, ein in den Bereich des mit der freieren Willkür seiner reicheren Phantasie schaffenden Jacopo Sansovino und kam auch mit dem berühmten und vielseitigeren Genossen öfter in unliebsame Berührung. Übrigens verlief sein äußeres Leben, anders als das seines Nebenbuhlers, einfach: er war ganz von den Aufgaben seines hohen Berufes und von den Gedanken an die Ziele seines Studiums erfüllt. Dafür erfuhr er schon bei Lebzeiten den Ruhm eines großen und zugleich edlen Mannes. Es ist, als hätte man die Richtung seines Stils in den Eigenschaften des Menschen wiederfinden wollen. Keine zweite italienische Stadt wird durch die Erinnerung an einen einzigen Künstler so beherrscht, wie Vicenza durch sein zu einem wirklichen Lokalkultus gewordenes Andenken an Palladio.

Um uns seine Bedeutung, die den Kirchenstil und den Palastbau gleichermaßen berührt, klar zu machen, erwähnen wir vorweg die bloß archäologischen Aufgaben, die mit den Zwecken des damaligen Lebens nur künstlich zusammenhingen, so die Reproduktionen von antiken Wohnanlagen, die er bisweilen



Abb. 235. Basilika in Vicenza.

unternahm. Dergleichen ist doch auch bezeichnend für die Richtung seiner auf das Nachschaffen eingestellten Phantasie. Bekannt ist das antike Theater in Vicenza, das Teatro Olimpico, ein reich dekorierter Innenraum mit Sitzplätzen und einer feststehenden Bühnenwand zu fünf Ausgängen, durch die man in perspektivisch gebaute Straßenfluchten sieht. Die Ausführung des Baues gehört freilich erst der Zeit nach seinem Tode an.

gängern Brunelleschi, Leon Battista Alberti und Michelangelo, daß er nicht, wie sie, unter Benutzung älterer Bauformen eigene Gedanken ausdrückt und praktische Aufgaben den Anforderungen einer neuen Zeit entsprechend in der Konstruktion und der inneren Anordnung der Räume auf originelle Weise zu lösen sucht. Seine Größe besteht vielmehr darin, daß er eine ganz bestimmte historische Erscheinung, die monumentale Architektur der römischen Kaiserzeit, so genau und einfach und rein wie möglich reproduzieren wollte, und zwar nach ihrem äußeren Eindruck, weswegen das letzte und deutlichste Merkmal, worauf seine Kunst hinstrebt, die große, schön wirkende Fassade ist. Er gehört also nicht, wie Michelangelo, der doch viel weniger ausschließlich Baumeister war, zu den Erfindern, sondern er ist ein Nachahmer, und nur die strenge Konsequenz seiner Nachahmung hat es zuwege gebracht, daß wir von einem Palladiostil sprechen.

Maßgebend für seine Richtung ist die theoretische Grundlage, die er mit einigen Schülern Michelangelos, Vignola und Serlio, teilt, die er aber noch mehr vertieft hat als sie. Denn man darf wohl sagen, daß er unter allen Architekten am tiefsten in das Studium derjenigen römischen Architekturformen, auf die es ihm für seine Zwecke ankam, eingedrungen ist.

Sein Gönner Giovan Giorgio Trissino aus Vicenza, ein angesehener Kunstdichter — ein wirklicher Dichter war er nicht — und Theoretiker, dem man fast in allen Gattungen der italienischen Literatur begegnet, nahm ihn zuerst mit sich nach Rom, wohin er nach einem längeren Aufenthalt dann noch zweimal zurückkehrte. Dort studierte er an der Hand Vitruvs die alten Bauwerke und erweiterte seine Kenntnisse noch durch Reisen nach den anderen Ruinenstätten Italiens. Dann baute er in und um Vicenza und seit 1560 auch in Venedig. Hier drang er, der strenge Vitruvianer, ein in den Bereich des mit der freieren Willkür seiner reicheren Phantasie schaffenden Jacopo Sansovino und kam auch mit dem berühmten und vielseitigeren Genossen öfter in unliebsame Berührung. Übrigens verlief sein äußeres Leben, anders als das seines Nebenbuhlers, einfach: er war ganz von den Aufgaben seines hohen Berufes und von den Gedanken an die Ziele seines Studiums erfüllt. Dafür erfuhr er schon bei Lebzeiten den Ruhm eines großen und zugleich edlen Mannes. Es ist, als hätte man die Richtung seines Stils in den Eigenschaften des Menschen wiederfinden wollen. Keine zweite italienische Stadt wird durch die Erinnerung an einen einzigen Künstler so beherrscht, wie Vicenza durch sein zu einem wirklichen Lokalkultus gewordenes Andenken an Palladio.

Um uns seine Bedeutung, die den Kirchenstil und den Palastbau gleichermaßen berührt, klar zu machen, erwähnen wir vorweg die bloß archäologischen Aufgaben, die mit den Zwecken des damaligen Lebens nur künstlich zusammenhingen, so die Reproduktionen von antiken Wohnanlagen, die er bisweilen



Abb. 235. Basilika in Vicenza.

unternahm. Dergleichen ist doch auch bezeichnend für die Richtung seiner auf das Nachschaffen eingestellten Phantasie. Bekannt ist das antike Theater in Vicenza, das Teatro Olimpico, ein reich dekorierter Innenraum mit Sitzplätzen und einer feststehenden Bühnenwand zu fünf Ausgängen, durch die man in perspektivisch gebaute Straßenfluchten sieht. Die Ausführung des Baues gehört freilich erst der Zeit nach seinem Tode an.

Die erste Aufgabe, die für seinen Stil etwas bedeutet, ist die Fassade der **Basilika** in Vicenza; die Vorbereitungen dazu begannen 1545, der Bau aber erst 1549, als Sansovinos Bibliothek in Venedig gerade fertig geworden war. In Vicenza handelte es sich um einen älteren, unvollendet liegen gebliebenen Bau, eine sehr lange, zweistöckige Halle für Fest- und Geschäftszwecke, die hergestellt und mit einer neuen Fassade versehen werden sollte. Der Bau beschäftigte den Künstler sein Leben lang und kam erst lange nach seinem Tode zur Vollendung. An der Fassade (Fig. 235) ist das System der Markusbibliothek wiederholt: zwei Stockwerke mit Bogenpfeilern und Halbsäulen unter geradem Gebälk. Der charakteristische Unterschied der beiden Bauwerke, die für die ganze nachfolgende Zeit wichtige Vorbilder geworden sind — in jeder größeren Stadt begegnet man heute ihren Motiven — liegt vor allem in der von Palladio beliebten (etwa einem römischen Triumphbogen abgesehenen) Verkröpfung der Gesimse über den Kapitellen der Wandsäulen, einem struktiv ungerechtfertigten Motiv, das Sansovino an seiner Bibliothek vermied, während er es doch etwa um dieselbe Zeit bei der Loggetta (S. 332) anwendete. Durch das starke Vortreten der Säulen über die Fluchtlinie des Bauwerkes und durch die damit zusammenhängende Verkröpfung des Gesimses erhält Palladios Fassade eine lebhaftere Bewegung.*) Nach oben fehlt ihr sodann der feste Abschluß durch einen Fries, wie ihn Sansovino zwischen das Obergeschoß und das Kranzgesims einschob. Infolgedessen erscheint der Bau Palladios leichter und luftiger, wozu noch der Umstand beiträgt, daß die die Bogen stützenden Säulen von den Pfeilern abgerückt sind und einen freien Durchblick gestatten (Abb. 236). So spricht der Bau deutlicher das Wesen einer offenen Halle aus: rhythmische, seitwärts fortgehende Bewegung ohne einen beherrschenden Mittelpunkt. Ferner hatte die gekuppelten Säulen als Bogenträger Sansovino nur im Obergeschoß

*) Solche auf dem Verlangen nach kräftigen Reizmitteln beruhende Verstärkungen an den Fassaden der Bauwerke können wir schon wahrnehmen an den gemalten Architekturen paduanischer und ferraresischer Bilder aus dem 15. Jahrhundert, wo ebenfalls die antikrömischen Triumphbogen vorbildlich wirkten. Der Leser vergleiche auch Abb. 32. Für die venezianische Frührenaissance gibt ein prächtiges Beispiel die Fassade der Scuola di S. Rocco, 1550 vollendet. In der Hochrenaissance haben wir die vortretenden Säulen neben Reliefs und Statuen zuerst an Michelangelos Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo seit 1516. Früher schon bei Andrea Sansovino (Abb. 106). Das dekorative Ornament, welches Jacopo Sansovino an der Bibliothek ausgiebig verwendet hat, tritt an seinen übrigen Bauten ebenso wie bei Palladio zurück. Sie stimmten also hierin beide mit Michelangelo überein.



Abb. 236. Basilika in Vicenza, obere Halle.

angewandt (sie finden sich ebenso im Mittelschiff einer Kirche von Giulio Romano, S. Benedetto bei Mantua). Palladio, der sich die Erfindung von Sansovino aneignen konnte, — schon in den fünfziger Jahren war er öfter in Venedig — gab die gekuppelten Säulen auch dem Erdgeschoß, so daß die beiden gleich hohen Geschosse ganz dasselbe System haben; dadurch fällt der Reiz der Abwechslung, auf den Sansovino Wert legte, weg, aber der Charakter der Halle tritt wieder mehr hervor. Wir kommen endlich zur Frage des Ornaments. Sansovino hat davon recht viel gegeben, in dem oberen Friese sogar das in der Frührenaissance beliebte Motiv der Guirlandenträger (vgl. Bd. I, Abb. 135), seine Bibliothek ist dadurch ohne Frage glänzender und reicher geworden. Bei der Basilika hingegen, wo Palladio auf Ornamentierung der Flächen verzichtet hat, und wo der einzige plastische Schmuck die Statuen auf den Zwergpfeilern der Dachbalustrade sind, kommt infolgedessen wieder das Architektonische, das Verhältnis zwischen tragenden und lastenden Gliedern, reiner und deutlicher zum Ausdruck.

Palladios **Kirchenstil** lernen wir schon vollständig an seinen zwei großen venezianischen Kirchenbauten kennen: S. Giorgio Maggiore und Il

Die erste Aufgabe, die für seinen Stil etwas bedeutet, ist die Fassade der Basilika in Vicenza; die Vorbereitungen dazu begannen 1545, der Bau aber erst 1549, als Sansovinos Bibliothek in Venedig gerade fertig geworden war. In Vicenza handelte es sich um einen älteren, unvollendet liegen gebliebenen Bau, eine sehr lange, zweistöckige Halle für Fest- und Geschäftszwecke, die hergestellt und mit einer neuen Fassade versehen werden sollte. Der Bau beschäftigte den Künstler sein Leben lang und kam erst lange nach seinem Tode zur Vollendung. An der Fassade (Fig. 235) ist das System der Markusbibliothek wiederholt: zwei Stockwerke mit Bogenpfeilern und Halbsäulen unter geradem Gebälk. Der charakteristische Unterschied der beiden Bauwerke, die für die ganze nachfolgende Zeit wichtige Vorbilder geworden sind — in jeder größeren Stadt begegnet man heute ihren Motiven — liegt vor allem in der von Palladio beliebten (etwa einem römischen Triumphbogen abgesehenen) Verkröpfung der Gesimse über den Kapitellen der Wandsäulen, einem struktiv ungerechtfertigten Motiv, das Sansovino an seiner Bibliothek vermied, während er es doch etwa um dieselbe Zeit bei der Loggetta (S. 332) anwendete. Durch das starke Vortreten der Säulen über die Fluchtlinie des Bauwerkes und durch die damit zusammenhängende Verkröpfung des Gesimses erhält Palladios Fassade eine lebhaftere Bewegung.*) Nach oben fehlt ihr sodann der feste Abschluß durch einen Fries, wie ihn Sansovino zwischen das Obergeschoß und das Kranzgesims einschob. Infolgedessen erscheint der Bau Palladios leichter und luftiger, wozu noch der Umstand beiträgt, daß die die Bogen stützenden Säulen von den Pfeilern abgerückt sind und einen freien Durchblick gestatten (Abb. 236). So spricht der Bau deutlicher das Wesen einer offenen Halle aus: rhythmische, seitwärts fortgehende Bewegung ohne einen beherrschenden Mittelpunkt. Ferner hatte die gekuppelten Säulen als Bogenträger Sansovino nur im Obergeschoß

*) Solche auf dem Verlangen nach kräftigen Reizmitteln beruhende Verstärkungen an den Fassaden der Bauwerke können wir schon wahrnehmen an den gemalten Architekturen paduanischer und ferraresischer Bilder aus dem 15. Jahrhundert, wo ebenfalls die antikrömischen Triumphbogen vorbildlich wirkten. Der Leser vergleiche auch Abb. 32. Für die venezianische Frührenaissance gibt ein prächtiges Beispiel die Fassade der Scuola di S. Rocco, 1550 vollendet. In der Hochrenaissance haben wir die vortretenden Säulen neben Reliefs und Statuen zuerst an Michelangelos Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo seit 1516. Früher schon bei Andrea Sansovino (Abb. 106). Das dekorative Ornament, welches Jacopo Sansovino an der Bibliothek ausgiebig verwendet hat, tritt an seinen übrigen Bauten ebenso wie bei Palladio zurück. Sie stimmten also hierin beide mit Michelangelo überein.

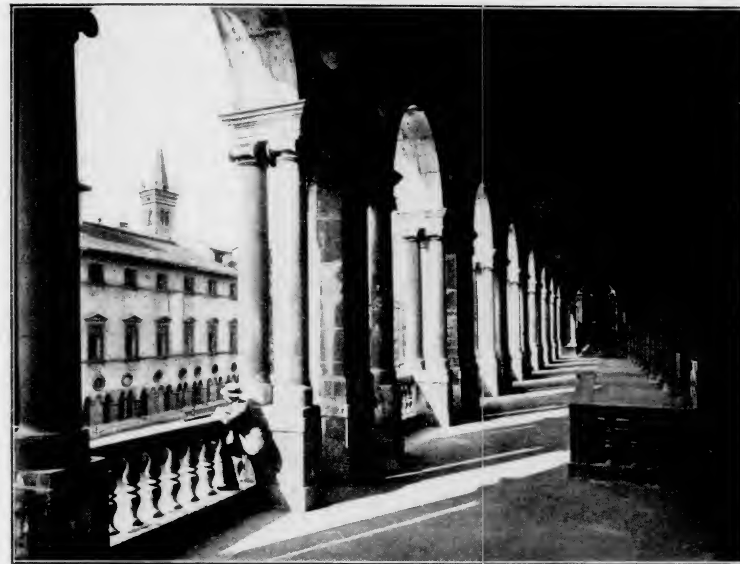


Abb. 236. Basilika in Vicenza, obere Halle.

angewandt (sie finden sich ebenso im Mittelschiff einer Kirche von Giulio Romano, S. Benedetto bei Mantua). Palladio, der sich die Erfindung von Sansovino aneignen konnte, — schon in den fünfziger Jahren war er öfter in Venedig — gab die gekuppelten Säulen auch dem Erdgeschoß, so daß die beiden gleich hohen Geschosse ganz dasselbe System haben; dadurch fällt der Reiz der Abwechslung, auf den Sansovino Wert legte, weg, aber der Charakter der Halle tritt wieder mehr hervor. Wir kommen endlich zur Frage des Ornaments. Sansovino hat davon recht viel gegeben, in dem oberen Friese sogar das in der Frührenaissance beliebte Motiv der Guirlandenträger (vgl. Bd. I, Abb. 135), seine Bibliothek ist dadurch ohne Frage glänzender und reicher geworden. Bei der Basilika hingegen, wo Palladio auf Ornamentierung der Flächen verzichtet hat, und wo der einzige plastische Schmuck die Statuen auf den Zwergpfeilern der Dachbalustrade sind, kommt infolgedessen wieder das Architektonische, das Verhältnis zwischen tragenden und lastenden Gliedern, reiner und deutlicher zum Ausdruck.

Palladios Kirchenstil lernen wir schon vollständig an seinen zwei großen venezianischen Kirchenbauten kennen: S. Giorgio Maggiore und Il

Redentore. Dort sollte eine ältere Anlage, Kirche und Kloster, allmählich (seit 1560) ganz erneuert werden; die Kirche bekam ihre Kuppel 1575, alles übrige aber wurde noch lange nicht fertig. Die Erlöserkirche (Il Redentore; Abb. 237) war hingegen eine Neugründung, eine vom Staate nach schwerer Pestseuche gestiftete Votivkirche, zu der Palladio 1577 den Grundstein legte. Auch sie ist bei seinen Lebzeiten nicht fertig geworden, und dasselbe Schicksal traf fast alle seine bedeutenden Bauwerke, vielleicht infolge der übergroßen Maßverhältnisse. Schon von seinen Wohnräumen sagte man oft, sie wären viel zu groß angelegt für das Maß der Menschen, die darin leben sollten. Beide Kirchen, S. Giorgio und Redentore, haben Langhäuser. Denn trotz des Vorbildes der Peterskirche in der von Michelangelo gewollten Form des griechischen Kreuzes drang die Idee des Zentralbaues schließlich nicht durch. Für die Mönchskirchen war von alters her das Langhaus üblich gewesen, und dieselbe Form bevorzugte der neue, nun mit seinen baulichen Bedürfnissen hervortretende Jesuitenorden. Vignolas Kirche del Gesù in Rom (1568, ausgeführt von Giacomo della Porta S. 326; Abb. 238) ist die erste dieser vielen Jesuitenkirchen: ein einschiffiges, tonnengewölbtes Langhaus mit zwei schmalen Kapellenreihen statt der Seitenschiffe führt auf die Vierung, über der, zwischen Langhaus und



Abb. 237. Il Redentore in Venedig.



Abb. 238. Kirche del Gesù in Rom.

Chor, sich eine Kuppel wölbt. Türme fehlen, die Fassade (nach Giovannis eigenem Entwurf 1575) ist konstruktiv wie ein zweistöckiges Gebäude behandelt. Sie ist von Pilastern und Säulen gegliedert, die Wand unten von Nischen über den Nebentüren, oben von Fenstern durchbrochen. Den Abschluß bildet ein Giebel wie bei S. Andrea in Mantua von Leon Battista Alberti, wo jedoch die einstöckige Fassade durchgehende Pilaster hat (I, S. 151). Vignolas Jesuitenkirche ist das Schema für die Normalkirchen der Barockzeit, und als man im Rate von Venedig über den Grundriß der Erlöserkirche beriet, wurde auf die Jesuitenkirche in Rom als Vorbild hingewiesen. Bei der

Redentore. Dort sollte eine ältere Anlage, Kirche und Kloster, allmählich (seit 1560) ganz erneuert werden; die Kirche bekam ihre Kuppel 1575, alles übrige aber wurde noch lange nicht fertig. Die Erlöserkirche (Il Redentore; Abb. 237) war hingegen eine Neugründung, eine vom Staate nach schwerer Pestseuche gestiftete Votivkirche, zu der Palladio 1577 den Grundstein legte. Auch sie ist bei seinen Lebzeiten nicht fertig geworden, und dasselbe Schicksal traf fast alle seine bedeutenden Bauwerke, vielleicht infolge der übergroßen Maßverhältnisse. Schon von seinen Wohnräumen sagte man oft, sie wären viel zu groß angelegt für das Maß der Menschen, die darin leben sollten. Beide Kirchen, S. Giorgio und Redentore, haben Langhäuser. Denn trotz des Vorbildes der Peterskirche in der von Michelangelo gewollten Form des griechischen Kreuzes drang die Idee des Zentralbaues schließlich nicht durch. Für die Mönchskirchen war von alters her das Langhaus üblich gewesen, und dieselbe Form bevorzugte der neue, nun mit seinen baulichen Bedürfnissen hervortretende Jesuitenorden. Vignolas Kirche del Gesù in Rom (1568, ausgeführt von Giacomo della Porta S. 326; Abb. 238) ist die erste dieser vielen Jesuitenkirchen: ein einschiffiges, tonnengewölbtes Langhaus mit zwei schmalen Kapellenreihen statt der Seitenschiffe führt auf die Vierung, über der, zwischen Langhaus und

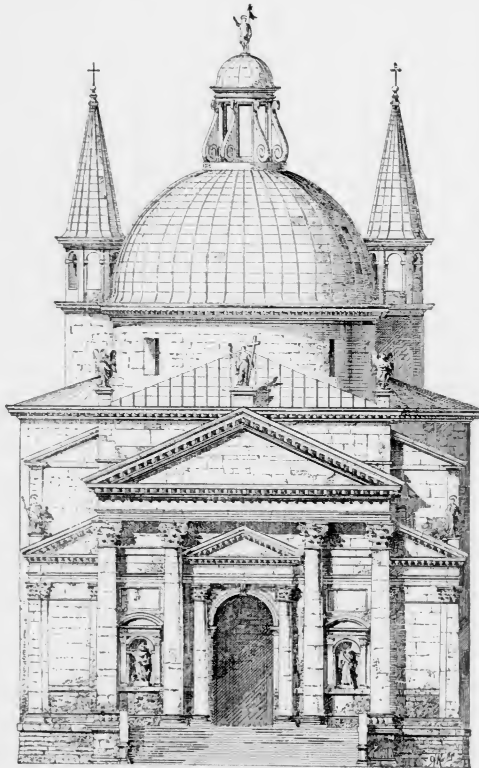


Abb. 237. Il Redentore in Venedig.



Abb. 238. Kirche del Gesù in Rom.

Chor, sich eine Kuppel wölbt. Türme fehlen, die Fassade (nach Giovannis eigenem Entwurf 1575) ist konstruktiv wie ein zweistöckiges Gebäude behandelt. Sie ist von Pilastern und Säulen gegliedert, die Wand unten von Nischen über den Nebentüren, oben von Fenstern durchbrochen. Den Abschluß bildet ein Giebel wie bei S. Andrea in Mantua von Leon Battista Alberti, wo jedoch die einstöckige Fassade durchgehende Pilaster hat (I, S. 151). Vignolas Jesuitenkirche ist das Schema für die Normalkirchen der Barockzeit, und als man im Rate von Venedig über den Grundriß der Erlöserkirche beriet, wurde auf die Jesuitenkirche in Rom als Vorbild hingewiesen. Bei der

Erlöserkirche führte Palladio noch konsequenter durch, was er wollte. Er hielt sich an den Grundriß von Vignolas Jesuitenkirche und nahm anstatt der dreischiffigen Anlage von S. Giorgio Maggiore nur ein einziges großes Langschiff mit Kapellenreihen an, wodurch der Eindruck vereinfacht und seine Größe gesteigert werden sollte. Dennoch wirkt der frühere Bau mit seinen drei Schiffen großartiger! Im Innern beider Kirchen (Abb. 239) herrscht die „große Ordnung". Wandsäulen mit Kompositkapitellen tragen das Hauptgesims, während die Bogen zwischen ihnen auf Pilastern ruhen. Die Details sind korrekt gezeichnet, aber aller weitere Schmuck fehlt. Die leeren weißen Flächen geben uns bloß Raumeindrücke. „Freudlose Großartigkeit" nennt das Burckhardt. Dafür wirkt es wohltuend, daß von dem geschmacklosen Zierat, der uns in anderen italienischen Kirchen so oft verdrießt, diese beiden ganz rein gehalten sind. Die Fassaden zeigen uns das berühmte Schema Palladios: vier Wandsäulen — bei Il Redentore zwei zwischen zwei Pilastern — unter einem Hauptgiebel zwischen niedrigeren, den Abseiten entsprechenden Halbgiebeln. Es wird dann später mit vielen kleinen Änderungen wiederholt. Für die beste Lösung der Aufgabe ist immer die Fassade von Il Redentore angesehen worden. Sie gewährt ein einheitliches, großartiges Bild. Den Nähertretenden stört freilich, wie immer bei Palladio, das kümmerliche Material: verputzter Backstein, die Details in Stein, nicht in Marmor. Die Gliederung mit einer Attika und einem zweiten Giebel über dem Hauptgiebel und mit zweierlei Halbgiebeln, und dazu eine in der Mitte der Front bis zur Sockelhöhe ansteigende Treppe geben dem Anblick mehr Abwechslung als das Schema Vignolas. — Die Fassade „einer Ordnung", die Michelangelo an S. Peter und vor ihm Leon Battista Alberti an S. Andrea vorbereitet hatten, ist Palladios am meisten charakteristische Neuerung. Gegenüber den sich bis tief in die Barockzeit hinein behauptenden, an sich keineswegs schönen zweistöckigen Fassaden (nach der Art von Vignolas Jesuitenkirche), die gewöhnlich zwei verschiedene Ordnungen und am Obergeschoß die von Leon Battista Alberti erfundenen Voluten haben, macht Palladios Fassade einen großartigen Eindruck. In seiner Privatarchitektur mußten sich sogar die praktischen Forderungen der Wohneinrichtung dem vornehmen, hohen Schein anbequemen.

So wäre also nach seinen Absichten an die Stelle des ursprünglich mittelalterlichen Kirchenbaus die Prunkhalle der römischen Kaiserzeit, nur ohne ihren kostbaren Schmuck, getreten. Die Renaissance hatte an dem Kirchenbau des Mittelalters allmählich geändert, verschönert, umgestaltet und

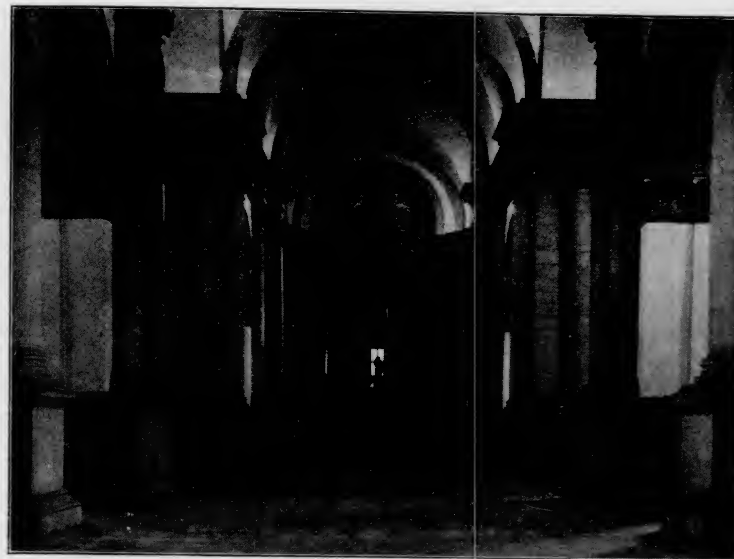


Abb. 239. Inneres von S. Giorgio Maggiore in Venedig.

sich dabei auch hinweggesetzt über manchen früher geltenden Unterschied zwischen den Ausdrucksmitteln der kirchlichen und der profanen Architektur. Jetzt bei Palladio konnte nur noch der beibehaltene, von Haus aus griechische Tempelgiebel an die sakrale Bestimmung des neuen Gebäudes erinnern. Aber für den Römer hatte der Giebel schon gar nicht mehr diese Bedeutung, und auch Palladio sah das so an, wie uns einige seiner Profanbauten lehren.

Das Wohnhaus wird natürlich bei ihm von selbst zum Palast, denn für kleine Verhältnisse ist er nur selten zu haben. Im großen aber hat er viele Paläste errichtet; ein 1570 erschienenes Werk von ihm enthält die Entwürfe von 28 ausgeführten neben acht noch nicht ausgeführten Palästen. Die Hauptsache ist ihm die Fassade; das Innere, die Treppen und die Höfe sind dagegen vernachlässigt. Sein Streben geht auch hier auf das Monumentale — das schlechte Material, auf das er angewiesen war, Backstein und Stuck, bildet gegen seine großen Absichten einen kläglichen Gegensatz — und, wenn irgend möglich, auf die „eine" Ordnung. Begreiflicherweise mußte er hier bei den Bauherren oft auf Widerstand treffen. Eine vollständige Doppelordnung hat er in Vicenza nur zweimal gegeben und zwar noch in

Erlöserkirche führte Palladio noch konsequenter durch, was er wollte. Er hielt sich an den Grundriß von Vignolas Jesuitenkirche und nahm anstatt der dreischiffigen Anlage von S. Giorgio Maggiore nur ein einziges großes Langschiff mit Kapellenreihen an, wodurch der Eindruck vereinfacht und seine Größe gesteigert werden sollte. Dennoch wirkt der frühere Bau mit seinen drei Schiffen großartiger! Im Innern beider Kirchen (Abb. 239) herrscht die „große Ordnung“. Wandsäulen mit Kompositkapitellen tragen das Hauptgesims, während die Bogen zwischen ihnen auf Pilastern ruhen. Die Details sind korrekt gezeichnet, aber aller weitere Schmuck fehlt. Die leeren weißen Flächen geben uns bloß Raumeindrücke. „Freudlose Großartigkeit“ nennt das Burckhardt. Dafür wirkt es wohltuend, daß von dem geschmacklosen Zierat, der uns in anderen italienischen Kirchen so oft verdrießt, diese beiden ganz rein gehalten sind. Die Fassaden zeigen uns das berühmte Schema Palladios: vier Wandsäulen — bei Il Redentore zwei zwischen zwei Pilastern — unter einem Hauptgiebel zwischen niedrigeren, den Abseiten entsprechenden Halbgiebeln. Es wird dann später mit vielen kleinen Änderungen wiederholt. Für die beste Lösung der Aufgabe ist immer die Fassade von Il Redentore angesehen worden. Sie gewährt ein einheitliches, großartiges Bild. Den Nähertretenden stört freilich, wie immer bei Palladio, das kümmerliche Material: verputzter Backstein, die Details in Stein, nicht in Marmor. Die Gliederung mit einer Attika und einem zweiten Giebel über dem Hauptgiebel und mit zweierlei Halbgiebeln, und dazu eine in der Mitte der Front bis zur Sockelhöhe ansteigende Treppe geben dem Anblick mehr Abwechslung als das Schema Vignolas. — Die Fassade „einer Ordnung“, die Michelangelo an S. Peter und vor ihm Leon Battista Alberti an S. Andrea vorbereitet hatten, ist Palladios am meisten charakteristische Neuerung. Gegenüber den sich bis tief in die Barockzeit hinein behauptenden, an sich keineswegs schönen zweistöckigen Fassaden (nach der Art von Vignolas Jesuitenkirche), die gewöhnlich zwei verschiedene Ordnungen und am Obergeschoß die von Leon Battista Alberti erfundenen Voluten haben, macht Palladios Fassade einen großartigen Eindruck. In seiner Privatarchitektur mußten sich sogar die praktischen Forderungen der Wohneinrichtung dem vornehmen, hohen Schein anbequemen.

So wäre also nach seinen Absichten an die Stelle des ursprünglich mittelalterlichen Kirchenbaus die Prunkhalle der römischen Kaiserzeit, nur ohne ihren kostbaren Schmuck, getreten. Die Renaissance hatte an dem Kirchenbau des Mittelalters allmählich geändert, verschönert, umgestaltet und



Abb. 239. Inneres von S. Giorgio Maggiore in Venedig.

sich dabei auch hinweggesetzt über manchen früher geltenden Unterschied zwischen den Ausdrucksmitteln der kirchlichen und der profanen Architektur. Jetzt bei Palladio konnte nur noch der beibehaltene, von Haus aus griechische Tempelgiebel an die sakrale Bestimmung des neuen Gebäudes erinnern. Aber für den Römer hatte der Giebel schon gar nicht mehr diese Bedeutung, und auch Polladio sah das so an, wie uns einige seiner Profanbauten lehren.

Das Wohnhaus wird natürlich bei ihm von selbst zum Palast, denn für kleine Verhältnisse ist er nur selten zu haben. Im großen aber hat er viele Paläste errichtet; ein 1570 erschienenes Werk von ihm enthält die Entwürfe von 28 ausgeführten neben acht noch nicht ausgeführten Palästen. Die Hauptsache ist ihm die Fassade; das Innere, die Treppen und die Höfe sind dagegen vernachlässigt. Sein Streben geht auch hier auf das Monumentale — das schlechte Material, auf das er angewiesen war, Backstein und Stuck, bildet gegen seine großen Absichten einen kläglichen Gegensatz — und, wenn irgend möglich, auf die „eine“ Ordnung. Begreiflicherweise mußte er hier bei den Bauherren oft auf Widerstand treffen. Eine vollständige Doppelordnung hat er in Vicenza nur zweimal gegeben und zwar noch in

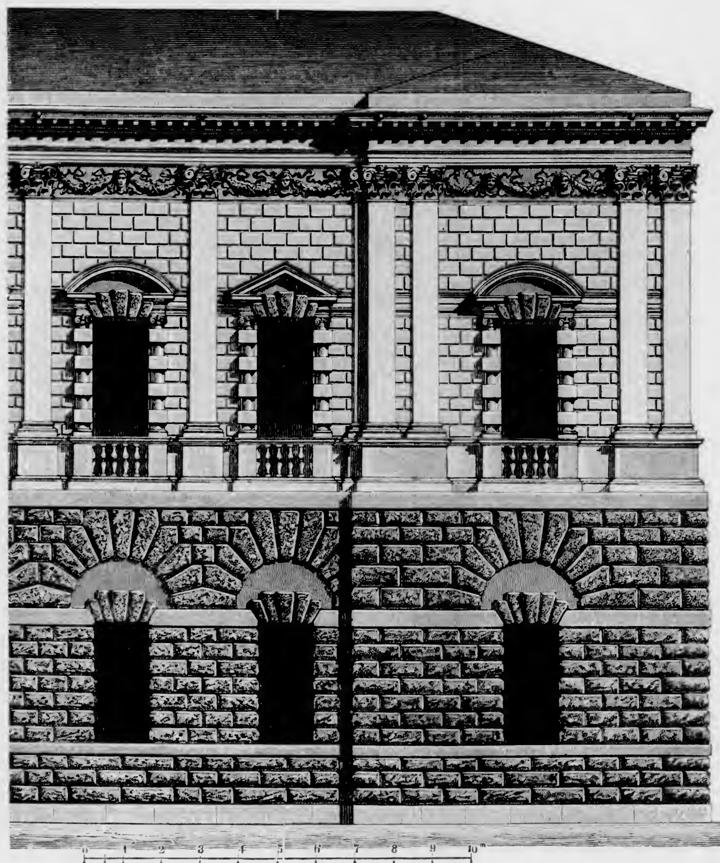


Abb. 240. Fassadenteil des Palazzo Tiene in Vicenza.

späterer Zeit, zuerst (vor 1566) in dem Palazzo Chieregati, wohl seinem schönsten. Die Stockwerke mit (unten dorischen, oben ionischen) Pilastern und Halbsäulen haben an den Seiten lichte Säulenstellungen, das untere hat in der Mitte außerdem noch eine freie Vorhalle. Das Dachgesims und die Fensterbogen des Obergeschosses haben einen mäßigen Skulpturenschmuck. Das Ganze wirkt nicht nur großartig, sondern auch heiter und festlich. Die andere Fassade mit zwei Ordnungen — ionisch und korinthisch — am Palazzo

Barbarano (1570) ist ganz mit schlechter Barockdekoration in Relief überladen und verliert dadurch ihren für Palladio charakteristischen Ausdruck.

Viel früher schon ging er, ähnlich wie Sanmicheli in Verona, auf die eine, den Charakter der Fassade bestimmende Ordnung aus, indem er das Erdgeschoß in Rustika nur als Sockel behandelte und darauf ein Obergeschoß mit Pilastern stellte (Pal. Tiene 1556; Abb. 240). Giulio Romano hatte in dieser Weise schon 1540 den Palazzo Trissino dal Vello d'Oro hier gebaut. Aber Palladio ging weiter in der Betonung der vertikalen Gliederung zum Nachteil der horizontalen. Er führte (Pal. Valmarana 1566) eine einzige Ordnung von Kompositpilastern sogar an zwei vollständigen Stockwerken vorüber bis zu einer niedrigen Attika mit quadratischen Fenstern in die Höhe. Noch eindringlicher kommt dieser Baugedanke zum Ausdruck in einem nicht vollendeten alten Familienpalaste, der nun den Namen Cà del Diavolo (Abb. 241) führt. Die auf Postamente gesetzten Kompositsäulen bilden mit ihrem verkröpften Gesims das Gerüst, auf dem eine ganz niedrige Attika ruht, darüber lagert das Dach mit einem Kranzgesims, dessen



Abb. 241. Fassadenteil der Cà del Diavolo in Vincenza.

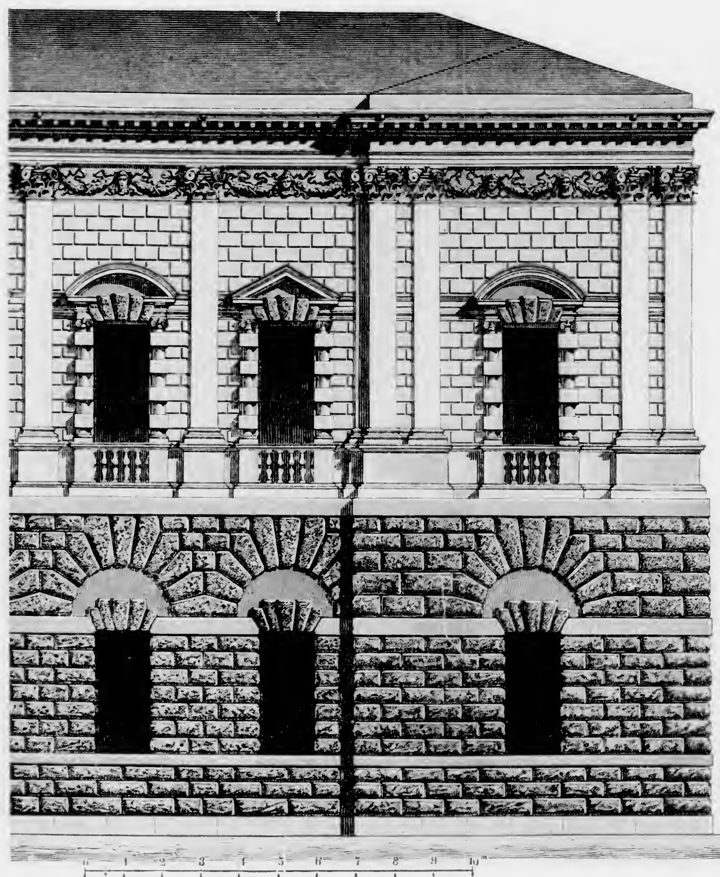


Abb. 240. Fassadenteil des Palazzo Tiene in Vicenza.

späterer Zeit, zuerst (vor 1566) in dem Palazzo Chieregati, wohl seinem schönsten. Die Stockwerke mit (unten dorischen, oben ionischen) Pilastern und Halbsäulen haben an den Seiten lichte Säulenstellungen, das untere hat in der Mitte außerdem noch eine freie Vorhalle. Das Dachgesims und die Fensterbogen des Obergeschosses haben einen mäßigen Skulpturenschmuck. Das Ganze wirkt nicht nur großartig, sondern auch heiter und festlich. Die andere Fassade mit zwei Ordnungen — ionisch und korinthisch — am Palazzo

Barbarano (1570) ist ganz mit schlechter Barockdekoration in Relief überladen und verliert dadurch ihren für Palladio charakteristischen Ausdruck.

Viel früher schon ging er, ähnlich wie Sanmicheli in Verona, auf die eine, den Charakter der Fassade bestimmende Ordnung aus, indem er das Erdgeschoß in Rustika nur als Sockel behandelte und darauf ein Obergeschoß mit Pilastern stellte (Pal. Tiene 1556; Abb. 240). Giulio Romano hatte in dieser Weise schon 1540 den Palazzo Trissino dal Vello d'Oro hier gebaut. Aber Palladio ging weiter in der Betonung der vertikalen Gliederung zum Nachteil der horizontalen. Er führte (Pal. Valmarana 1566) eine einzige Ordnung von Kompositpilastern sogar an zwei vollständigen Stockwerken vorüber bis zu einer niedrigen Attika mit quadratischen Fenstern in die Höhe. Noch eindringlicher kommt dieser Baugedanke zum Ausdruck in einem nicht vollendeten alten Familienpalaste, der nun den Namen Cà del Diavolo (Abb. 241) führt. Die auf Postamente gesetzten Kompositsäulen bilden mit ihrem verkröpften Gesims das Gerüst, auf dem eine ganz niedrige Attika ruht, darüber lagert das Dach mit einem Kranzgesims, dessen



Abb. 241. Fassadenteil der Cà del Diavolo in Vincenza.

einzelne Abschnitte hier oben das Motiv der Säulenkapitelle noch einmal kräftig wiederholen; dazwischen erscheint die Wand mit ihren Öffnungen als Füllstück. Die unteren Fenster sind lukenartig zwischen die Piedestale geklemmt.

Zu einer derartigen großen Ordnung brauchte nun nur noch der ursprünglich sakrale Giebel zu kommen, so war der Unterschied zwischen einer Kirche und einem weltlichen Gebäude aufgehoben. Palladio hat auch diesen Schritt noch getan in kleineren Palästen und Landhäusern, wo über einem kellerartigen Unterbau als Sockel ein Hauptgeschoß, manchmal noch mit einem obersten Halbstock, aufsteigt und durch eine einzige große Säulenstellung mit krönendem Giebel als Hauptteil ausgezeichnet wird. Bei übrigens höchst schlichter und sogar nackter Ausführung ohne dekoratives Detail beabsichtigte er wohl mit diesen feierlichen Formen einen der umgebenden freien Natur entsprechenden lichten, tempelartigen Eindruck hervorzurufen. An der Villa „La Rotonda" bei Vicenza hat er einen solchen auf sechs Säulen ruhenden Giebel, mit einer breiten Freitreppe davor, an allen vier Seiten gleichmäßig wiederholt. Dem Grundmotiv begegnen wir bekanntlich bis auf den heutigen Tag an Profangebäuden der allerverschiedensten Bestimmung.

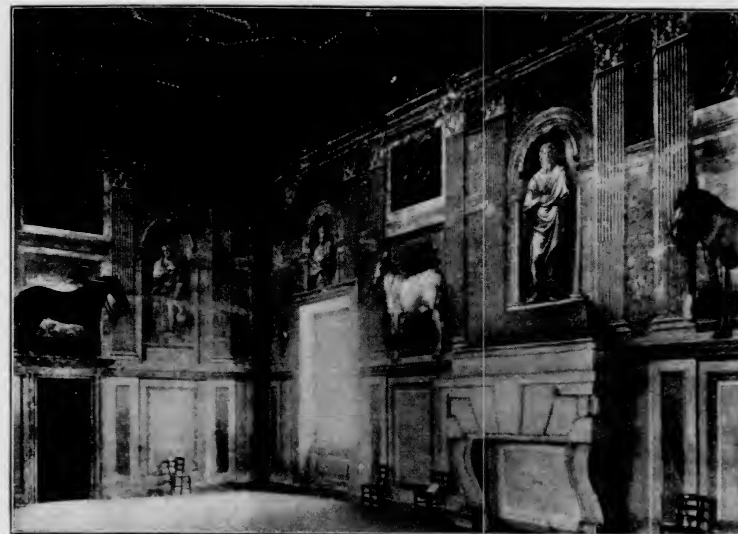


Abb. 242. Sala dei Cavalli, von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Tè.

3. Correggio und der Norden Italiens.

Giulio Romano. Tintoretto und Paolo Veronese.

Bei Michelangelos langer Lebenszeit und bei dem Eindrucke, den seine Kunst auf die Menschen machte, konnte in der Skulptur neben ihm kein andrer Einfluß aufkommen, und alles Folgende erscheint zunächst nur als Fortsetzung von ihm. In der Malerei sehen wir vor dem Schluß des 16. Jahrhunderts die einzelnen Richtungen der Renaissance zu Ende gehen. Am längsten hielten sich die Venezianer, die sich an der Darstellung des äußeren Lebens genügen ließen und über ein wertvolles Gut ihrer Schule, die Farbe, bis zuletzt verfügten. Tintoretto und Paolo Veronese sind zwei imponierende Künstler, zu einer Zeit, wo die anderen nichts mehr aufzuweisen haben. Am frühesten verbrauchte sich die Kombination der florentinischen und römischen Kunst, die in Raffael ihren Meister hatte und die wir als römische Schule zu bezeichnen pflegen. Ehe er nach Rom kam, hatte es ja keine römische Schule gegeben, und auch nachher bestand sie aus

einzelne Abschnitte hier oben das Motiv der Säulenkapitelle noch einmal kräftig wiederholen; dazwischen erscheint die Wand mit ihren Öffnungen als Füllstück. Die unteren Fenster sind lukenartig zwischen die Piedestale geklemmt.

Zu einer derartigen großen Ordnung brauchte nun nur noch der ursprünglich sakrale Giebel zu kommen, so war der Unterschied zwischen einer Kirche und einem weltlichen Gebäude aufgehoben. Palladio hat auch diesen Schritt noch getan in kleineren Palästen und Landhäusern, wo über einem kellerartigen Unterbau als Sockel ein Hauptgeschoß, manchmal noch mit einem obersten Halbstock, aufsteigt und durch eine einzige große Säulenstellung mit krönendem Giebel als Hauptteil ausgezeichnet wird. Bei übrigens höchst schlichter und sogar nackter Ausführung ohne dekoratives Detail beabsichtigte er wohl mit diesen feierlichen Formen einen der umgebenden freien Natur entsprechenden lichten, tempelartigen Eindruck hervorzurufen. An der Villa „La Rotonda" bei Vicenza hat er einen solchen auf sechs Säulen ruhenden Giebel, mit einer breiten Freitreppe davor, an allen vier Seiten gleichmäßig wiederholt. Dem Grundmotiv begegnen wir bekanntlich bis auf den heutigen Tag an Profangebäuden der allerverschiedensten Bestimmung.

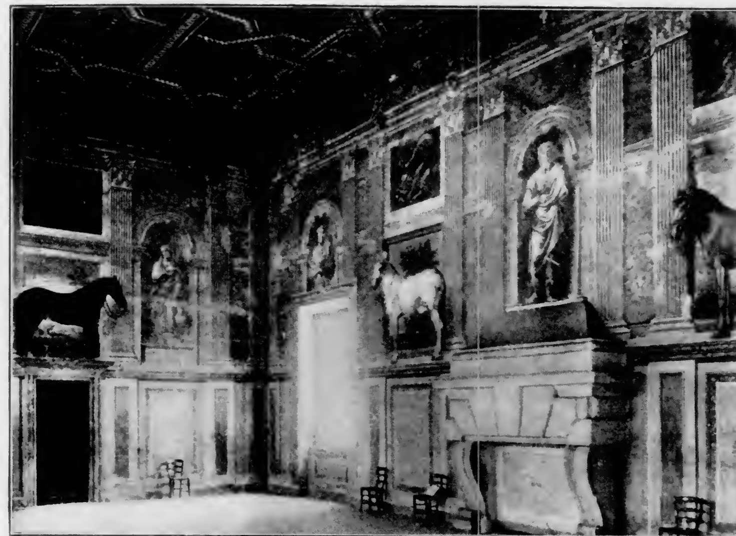


Abb. 242. Sala dei Cavalli, von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Tè.

3. Correggio und der Norden Italiens.

Giulio Romano. Tintoretto und Paolo Veronese.

Bei Michelangelos langer Lebenszeit und bei dem Eindrucke, den seine Kunst auf die Menschen machte, konnte in der Skulptur neben ihm kein andrer Einfluß aufkommen, und alles Folgende erscheint zunächst nur als Fortsetzung von ihm. In der Malerei sehen wir vor dem Schluß des 16. Jahrhunderts die einzelnen Richtungen der Renaissance zu Ende gehen. Am längsten hielten sich die Venezianer, die sich an der Darstellung des äußeren Lebens genügen ließen und über ein wertvolles Gut ihrer Schule, die Farbe, bis zuletzt verfügten. Tintoretto und Paolo Veronese sind zwei imponierende Künstler, zu einer Zeit, wo die anderen nichts mehr aufzuweisen haben. Am frühesten verbrauchte sich die Kombination der florentinischen und römischen Kunst, die in Raffael ihren Meister hatte und die wir als römische Schule zu bezeichnen pflegen. Ehe er nach Rom kam, hatte es ja keine römische Schule gegeben, und auch nachher bestand sie aus

zugewanderten Leuten. Die monumentale Malerei, die wir seit Julius II. entstehen sahen, war das Erzeugnis eines höheren Willens, ein Kunstprodukt. Und sie beruhte doch schließlich, wie die Plastik auf Michelangelo, auf dem einen Raffael. Man kann verschieden darüber denken, ob Raffael, als er starb, seinen Höhepunkt erreicht oder gar schon überschritten, und ob es noch viel war, was er uns zu sagen hatte. Daß ein anderer seine Kunst hätte selbständig fortsetzen können, läßt sich aber überhaupt nicht denken. Denn was hinterließ er einem solchen, daran anzuknüpfen? Gedanken einer vergangenen Welt, namentlich auch des klassischen Altertums, und daneben eine selbständige Formschönheit. Seiner Kunst, bemerkt einmal Jakob Burckhardt, müsse man am wenigsten mit Voraussetzungen zu Hilfe kommen. Er erfülle Aufgaben, deren geistige Voraussetzungen uns ganz fern lägen, so daß sie uns ganz nahe träten. „Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Form-Schönen keinen höheren Herrn und Hüter als ihn. Denn das Altertum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen, und sein Geist ist doch nie unser Geist.“ Wenn das soviel heißt, wie daß wir fortan das Altertum als Ganzes mit den Augen Raffaels und in seinen Formen sehen sollen, so gilt das erst recht für seine Schüler. Antike Stoffe und Formbestandteile, dazu die Formensprache Raffaels, diese Kombination wollen sie erhalten. Etwas neues hat darin keinen Platz. Sie sind aber archäologischer als er, treuer im Nachahmen der Einzelheiten der Antike, und andererseits verstärken sie wohl seine Formen und steigern seinen Ausdruck durch unwillkürliche oder bewußtermaßen angenommene Zusätze aus dem Einfluß Michelangelos. Aber das sind Unterschiede des Grades, keine Verschiedenheiten der Art, für die sich innerhalb dieser Richtung gar kein Bedürfnis zeigt. So begreift man es, daß dieser Klassizismus frühzeitig zwar nicht zu Ende ging, — denn die Kunst bediente sich seiner noch lange weiter — aber doch seine letzte Gestalt erreichte, so daß man aus ihm nichts neues mehr machen konnte. Nur weil er in der Geschichte einen breiten Raum einnimmt, nicht um seiner eigenen Tiefe und seines Gehalts willen, sind wir ihm Rücksicht schuldig. Sein namhaftester Vertreter ist Giulio Romano, für den auch das bezeichnend ist, daß seine Kunst in Mantua, wohin sie verpflanzt wird, ungestört weiterwächst, wie in Rom, woher sie kommt. Lokale Einwirkungen beengen und bestimmen sie nicht. Der Norden Italiens hat einen besonders tüchtigen, gehaltreichen Grund, dessen Kraft sich länger erhält, wie man schon aus der politischen Geschichte sieht. Und nun gibt uns hier im Norden die Kunstgeschichte zuletzt noch unter diesen Nachzüglern einen wirklichen

Künstler, einen Klassiker in seiner Weise, Correggio, der, so gut wie unberührt von Rom und Florenz, aus den Einflüssen seiner norditalischen Umgebung seine ganz besondere Art entwickelt. Er ist die letzte bedeutende Erscheinung unter den Malern der Renaissance, und er steht an geistigem Werte sowohl über jenen beiden Venezianern, wie über Giulio Romano, zu dem wir nunmehr übergehen.

Giulio Romano (eigentlich Pippi; 1492—1546) ist der erste namhafte Maler, der aus der Stadt Rom stammt. Als vornehmsten unter Raffaels Gehilfen haben wir ihn schon kennen gelernt. An den Stanzen war er, mindestens von der zweiten an, beteiligt, selbständiger dann an den Loggien und bei den Psychebildern für Agostino Chigi, und ebenfalls bei der Ausführung vieler Tafelbilder Raffaels, der religiösen bis zu der Transfiguration, und der späteren Porträts. Nach Raffaels Tode leitete er die Malereien im Konstantinssaale des Vatikans und malte selbst neben anderem die zwei großen Bilder der „Kreuzeserscheinung“ und der „Schlacht“. Bald nach Raffaels Tode ging er nach Mantua (1524), wo er den alten Lorenzo Costa aus Ferrara (I, S. 388) noch am Leben fand. So grenzen zwei Zeitalter aneinander, wenn die Lebenswege einzelner Menschen sich kreuzen. In Mantua ist er dann nach einer erstaunlich umfänglichen Tätigkeit gestorben.

In bezug auf Giulio Romanos Werke findet man oft die Wendung gebraucht, man spüre darin noch etwas von der goldenen Zeit der Kunst. Das ist richtig, wenn man sie nach ihrem großen, allgemeinen Eindrucke, etwa als Dekorationen eines Zimmers in Stuck oder in farbigen Bildern, auf sich wirken läßt. Nur darf man sich dabei des Einzelnen aus der wirklich goldenen Zeit nicht mehr zu deutlich erinnern, denn dann fällt einem gegenüber Giulio Romanos Hervorbringungen doch gleich der Unterschied auf die Seele zwischen warmer, lebendiger Erfindung und flotter, aber herzloser Nachahmung. Giulio ist ein Künstler von einer, wenn man auf den Umfang sieht, geradezu einzigen Vielseitigkeit. Er baut Villen und Paläste und dekoriert sie auch gleich in Stuck oder in Farbe, er baut sogar Kirchen (S. Benedetto bei Mantua S. 339), er erfindet Kamine, Möbel und Geräte, er ist hierin selbst etwas Plastiker, wenigstens in Stuck, mit seinen michelangelesken Kamin- und Türfiguren, und endlich malt er Kirchenbilder und Wandfresken. Wie einseitig erscheint uns dagegen der immer nur in Öl malende Venezianer!

Schon bei der Architektur liegt Giulios Bedeutung nicht in den einzelnen Werken, sondern in der Häufung von Motiven, die er aus Raffaels und Bramantes reichem Formenschatze mit geschickter Hand überallhin verteilt und zu besonderen Aufgaben verarbeitet, wie sie ihm gerade zu passen scheinen. Dabei weiß er sich in knappe Umstände zu finden, so gleich bei seinem berühmtesten Werke, dem einstöckigen Palazzo del Tè (eigentlich Tejetto) auf dem Grundstück des herzoglichen Gestüts vor dem Tore Pusterla. Er hat eigentlich sogar mehr Lust zu dem, was schnell geht, und hat mehr Sinn für Decken und Kulissen als für Monumentalbauten, und durch diese Gabe leichter Erfindung und Anpassung hat er das noch heute hervortretende Kunstbild der Stadt Mantua wesentlich geschaffen und außerdem im einzelnen den späteren Architekten dieser Gegenden noch manche Anregung gegeben.

An dem Maler Giulio Romano hat man schon bei Raffaels Lebzeiten die schwarzen Schatten und überhaupt die rußige Farbe namentlich seiner Ölbilder getadelt. Er wollte eine ungewöhnliche Kraft und Tiefe erreichen und setzte darum der Farbe trübende Bestandteile zu. Seine späteren Fresken — mit Hilfe zahlreicher Schüler ausgeführt — machen technisch nicht gerade einen besonders ungünstigen Eindruck, sie erwecken vielmehr so sehr die Vorstellung einer ungeheuren Gewandtheit des Zeichnens und Malens, daß dahinter die Frage nach dem speziellen Kolorit zurücktritt, und die Farbe auch wohl im ganzen zweckmäßig erscheint. Aber besondere Wirkungen kann oder will Giulio doch auch nie damit erreichen. Die Hauptsache sind seine Figuren. Deswegen imponiert er uns vielleicht schon am meisten in seinen zahlreichen, etwas mehr ausgeführten und mit einer ganz erstaunlichen Sicherheit hingeworfenen Handzeichnungen. Außerdem berührt uns bei dem Skizzenhaften weniger empfindlich ein Hauptmangel von ihm, die Leere seiner Gesichter. In seinen ausgeführten Fresken will das alles nur auf das Ganze hin angesehen sein.

Man muß ferner beachten, daß, als Giulio Romano die Konstantinsfresken malte, er noch keine dreißig Jahre alt war; und was hatte er alles schon vorher gemalt! Wie wenig tief er aber andererseits in seines Meisters Kunst eingedrungen und wie wenig fest und sicher er überhaupt in seiner eigenen Handschrift geworden war, dafür ist eine von Vasari erzählte Geschichte sehr bezeichnend. Friedrich II. von Mantua hatte Clemens VII. um das berühmte Porträt Raffaels: „Leo mit den zwei Kardinälen“ (S. 206) gebeten. Der Papst hatte wohl Ursache, dem Fürsten gefällig zu sein, der mit dem Kaiser gut stand und von diesem 1530 sogar zum Herzog erhoben wurde, — er befahl seinem Anverwandten Ottaviano in Florenz, wo das

Bild im Palast der Familie hing, es nach Mantua zu schicken. Ottaviano aber schickte statt dessen eine Kopie, die er schnell von Andrea del Sarto hatte anfertigen lassen (Neapel). Ob Seine Heiligkeit um die Gaunerei gewußt hat, wird nicht berichtet. Später zeigte Giulio Romano das vermeintliche Originalbild Raffaels unter vielen anderen Schätzen dem Vasari bei einem Besuche in Mantua. Dieser äußerte seine Zweifel an der Echtheit; er hatte einst als Page bei Ottaviano den Andrea daran arbeiten sehen. Aber, erwiderte ihm darauf Giulio Romano, er selbst hätte es ja mit gemalt, als Gehilfe Raffaels. Darauf erzählte Vasari seinem Gastfreund den Hergang und zeigte ihm auch ein Zeichen auf der Rückseite, woran die Kopie kenntlich wäre. Giulio, der vielgewandte und nie verlegene, half seiner zu Fall gebrachten Kennerschaft auf durch einen denkwürdigen Ausspruch: Für ihn ginge diese Kopie nun noch über das Original, denn die Kunst, durch Nachahmung ein Muster ganz zu erreichen, sei viel größer als die der Erfindung. — Heute würde selbst ein mäßiger Kenner Andreas Kopie nach einigem Besinnen richtig beurteilen.

Einsam und verwahrlost in menschenleerer Gegend liegt jetzt der Palazzo del Tè mit seiner Flucht von sieben unter Giulios Leitung ausgemalten Sälen. Kaum eine zweite Stätte im Lande der Kunst macht diesen tief melancholischen Eindruck. Am meisten Bewunderung wird noch der Psychesaal finden. Die umfangreichen Wandfresken mit derben bacchischen Szenen, Flußgöttern und Nymphen vor weiten, lachenden landschaftlichen Hintergründen erfreuen durch den heiteren, sonnigen Ausdruck des schwellenden Lebens. Die Figuren sind sicher gezeichnet, ihr hoher Stil geht aber schon in das Akademische über, oder er scheint absichtlich strenge Züge z. B. von Mantegna angenommen zu haben. Die Gesichter sind nicht individuell, der Absicht nach sind sie groß in den Formen, dafür aber in Wirklichkeit ohne einen tieferen Ausdruck. Giulio hat sehr viel nach der Antike gezeichnet und von ihrer Formgebung viel mehr in sich aufgenommen als Raffael und Michelangelo. Darum wird alles konventioneller bei ihm, als es bei seinen großen Vorgängern war, denen er übrigens nachzustreben meinte. Denn auch Michelangelos Einfluß erfuhr er seit Raffaels Tode immer mehr. Die Gesichter waren ihm gleichgültig. Es ist auffallend, wie wenig Typen er hat und wie oft er dieselben ganz nahe beieinander braucht. In den zwanzig Lünetten des Saals sind die Geschichten Amors — in Öl — anders als in der Farnesina, erzählt. Man versteht die Bilder nicht immer so leicht, obwohl doch Giulio hier realistischer ist. Am Spiegel der Decke ist, wie in

Rom, die Hochzeit gemalt. Daß er übrigens nun, wie es einst Mantegna tat (I, S. 368), auf die „Ansicht von unten“ hin zeichnet, ist in dieser Zeit und bei der Nähe Correggios selbstverständlich. In dieser Art von Illusion ist er dann noch viel weiter gegangen. Er läßt im Gigantensaal an den Wänden gewaltige Bautrümmer mit beängstigender Naturwahrheit auf kolossale Giganten und auf den Beschauer losstürzen (Abb. 243), während von der Decke her über sechzig mächtige Göttergestalten, von Jupiters Blitz erschüttert, auf uns niederfahren. Das Merkwürdigste aber wird immer die (erste) Sala dei Cavalli bleiben mit ihren sechs in voller Leibhaftigkeit vor gemalte Landschaftsdurchblicke gestellten Rassepferden, wohl den frühesten Beispielen einer völlig porträtmäßigen Darstellung in der Kunst (Abb. 242).

So viele Malerei — zu diesen Sälen kommen noch Fresken in kleineren Räumen des Palazzo del Tè, sowie im Stadtschloß und anderwärts, wo sie längst zerstört worden sind — forderte die Hilfe vieler Hände, und Giulio stand in einem großen Kreise von Schülern, wie früher sein Lehrer Raffael. So gerät denn vieles auch nur fabrikmäßig. Aber jedes abschätzige Urteil hat nur seine Berechtigung im Vergleich mit dem Höchsten, mit der wirklich goldenen Zeit. Denn wenn man nach unten sieht und dem weiteren Abstieg in der Kunstgeschichte folgt, so genügte Giulios Ableger Primaticcio immer noch, um in Frankreich die Schule von Fontainebleau zu gründen. Und ein Größerer, Rubens (und nach diesem wieder Jordaens), hat in Mantua nicht nur Studien zu Satyrn und Pansfrauen gemacht, sondern auch viel für die allgemeine Haltung seiner bacchischen Versammlungen und seiner allegorischen Triumphszenen aus diesen Fresken gelernt.

Die Staffeleimalerei tritt bei Giulio mehr in den Hintergrund. Für kirchliche Bilder hatte er keinen Sinn, für das Porträt — nach dem was bereits bemerkt wurde — noch weniger. Sein berühmtestes Tafelbild ist die bald nach Raffaels Tode gemalte „Steinigung des Stephanus“ (Genua, S. Stefano) wegen ihrer unteren Hälfte, der um den Heiligen gruppierten Steiniger. Die einzelnen Figuren sind in ihrer Mischung von raffaelischer Schönheit und von michelangelesker Kraft sehr gelungen, und die Anordnung ist groß und freskoartig, wie der untere Teil auf Raffaels Transfiguration. Dagegen erweist sich seine Fähigkeit an der Glorie auf der oberen Hälfte als ganz unzulänglich. — Seine Kraft verbrauchte er lieber im Fresko. Viele unter seinem Namen gehende Tafelbilder sind Schülerarbeiten, und bessere und für ihn bezeichnende sind außerhalb Italiens nicht häufig. Zu diesen gehört die „Madonna mit der Kanne“, aus der

der kleine Johannes dem Christkind Wasser auf den Leib gießt (Dresden) aus seiner späteren Zeit (1536): in den Formen wiederum Raffael mit



Abb. 243. Sturz der Giganten, von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Tè.

Michelangelo verbunden, schön und ungemein reif, groß und vornehm, aber kalt. Die Verbindung der beiden Kinder ist eine Spielerei, eine Art Amorettentanz, die Madonna und die heilige Anna haben ihre Rolle, das Gemüt hat dabei weiter nichts zu suchen.

Rom, die Hochzeit gemalt. Daß er übrigens nun, wie es einst Mantegna tat (I, S. 368), auf die „Ansicht von unten“ hin zeichnet, ist in dieser Zeit und bei der Nähe Correggios selbstverständlich. In dieser Art von Illusion ist er dann noch viel weiter gegangen. Er läßt im Gigantensaal an den Wänden gewaltige Bautrümmer mit beängstigender Naturwahrheit auf kolossale Giganten und auf den Beschauer losstürzen (Abb. 243), während von der Decke her über sechzig mächtige Göttergestalten, von Jupiters Blitz erschüttert, auf uns niederfahren. Das Merkwürdigste aber wird immer die (erste) Sala dei Cavalli bleiben mit ihren sechs in voller Leibhaftigkeit vor gemalte Landschaftsdurchblicke gestellten Rassepferden, wohl den frühesten Beispielen einer völlig porträtmäßigen Darstellung in der Kunst (Abb. 242).

So viele Malerei — zu diesen Sälen kommen noch Fresken in kleineren Räumen des Palazzo del Tè, sowie im Stadtschloß und anderwärts, wo sie längst zerstört worden sind — forderte die Hilfe vieler Hände, und Giulio stand in einem großen Kreise von Schülern, wie früher sein Lehrer Raffael. So gerät denn vieles auch nur fabrikmäßig. Aber jedes abschätzige Urteil hat nur seine Berechtigung im Vergleich mit dem Höchsten, mit der wirklich goldenen Zeit. Denn wenn man nach unten sieht und dem weiteren Abstieg in der Kunstgeschichte folgt, so genügte Giulios Ableger Primaticcio immer noch, um in Frankreich die Schule von Fontainebleau zu gründen. Und ein Größerer, Rubens (und nach diesem wieder Jordaens), hat in Mantua nicht nur Studien zu Satyrn und Pansfrauen gemacht, sondern auch viel für die allgemeine Haltung seiner bacchischen Versammlungen und seiner allegorischen Triumphszenen aus diesen Fresken gelernt.

Die Staffeleimalerei tritt bei Giulio mehr in den Hintergrund. Für kirchliche Bilder hatte er keinen Sinn, für das Porträt — nach dem was bereits bemerkt wurde — noch weniger. Sein berühmtestes Tafelbild ist die bald nach Raffaels Tode gemalte „Steinigung des Stephanus“ (Genua, S. Stefano) wegen ihrer unteren Hälfte, der um den Heiligen gruppierten Steiniger. Die einzelnen Figuren sind in ihrer Mischung von raffaelischer Schönheit und von michelangelesker Kraft sehr gelungen, und die Anordnung ist groß und freskoartig, wie der untere Teil auf Raffaels Transfiguration. Dagegen erweist sich seine Fähigkeit an der Glorie auf der oberen Hälfte als ganz unzulänglich. — Seine Kraft verbrauchte er lieber im Fresko. Viele unter seinem Namen gehende Tafelbilder sind Schülerarbeiten, und bessere und für ihn bezeichnende sind außerhalb Italiens nicht häufig. Zu diesen gehört die „Madonna mit der Kanne“, aus der

der kleine Johannes dem Christkind Wasser auf den Leib gießt (Dresden) aus seiner späteren Zeit (1536): in den Formen wiederum Raffael mit

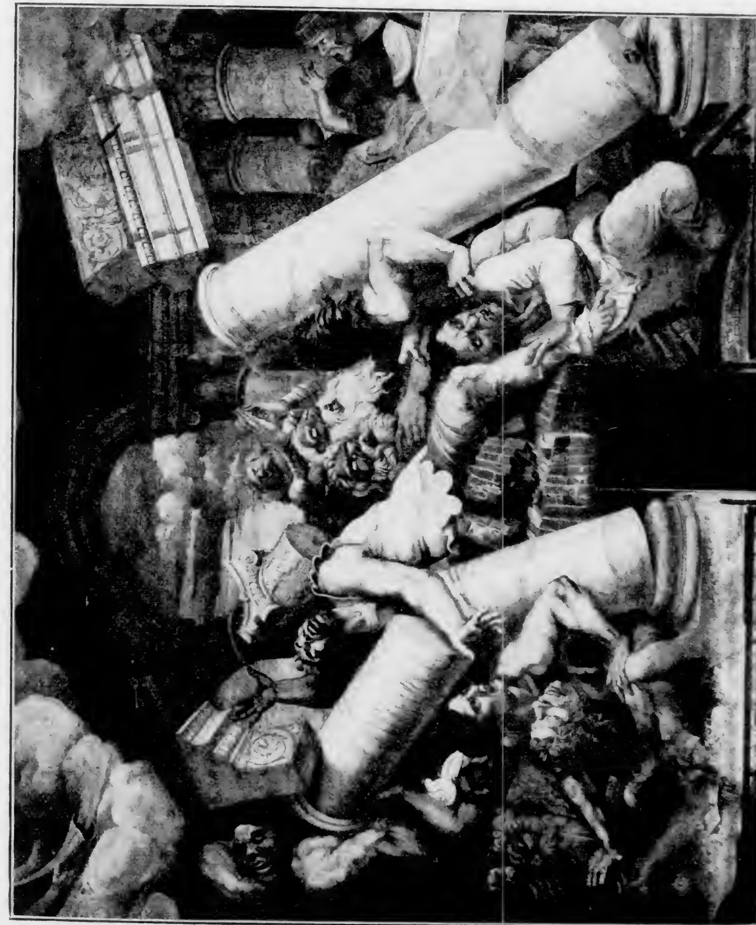


Abb. 243. Sturz der Giganten, von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Tè.

Michelangelo verbunden, schön und ungemein reif, groß und vornehm, aber kalt. Die Verbindung der beiden Kinder ist eine Spielerei, eine Art Amorettentanz, die Madonna und die heilige Anna haben ihre Rolle, das Gemüt hat dabei weiter nichts zu suchen.

Zu Giulio Romano steht Correggio in einem starken Gegensatze. Bei Giulio bedeutet die Form, die Zeichnung alles, und wir suchen vergebens nach einem persönlichen Inhalte seiner Kunst. Bei Correggio hat schon die Form ein stark individuelles, leicht kenntliches Gepräge, und sie ist erfüllt von einem Seelenleben, das ganz einer neuen Zeit angehört. Außerdem ist Correggio ein selbständiger Poet des Lichts und der Farbe von höherem Range, was bei Giulio Romano, wie wir gesehen haben, wegfällt.

Wenn es jemals wahr gewesen ist, daß man aus der besonderen Poetik eines Künstlers nicht die Richtung seines Gemüts und die Art seiner geistigen Bildung erkennen kann, so gilt dieser Satz für Correggio (1494—1534). Er wurde so nach seinem Geburtsorte benannt und hieß vielmehr Antonio Allegri. Nach seinen Bildern würde man in ihm eine sinnliche und zugleich stark ideal gerichtete Natur, wahrscheinlich auch einen fein gebildeten Gesellschafter voraussetzen. Aber er war ein schlichter, bürgerlich lebender Mann ohne alle weiteren Aspirationen, in der äußeren Erscheinung seines Lebens mehr Handwerker als Künstler; und der höheren Bildung seiner Zeit, also auch dem Humanismus, stand er ferner als irgend einer der Künstler, mit denen er seiner sonstigen Bedeutung nach verglichen werden müßte. Sein Leben spielte sich in engen Grenzen ab. Er lernte in Modena und arbeitete meistens in Parma. Er war jedenfalls in Mantua und wahrscheinlich auch in Mailand. Er war verheiratet und lebte zufrieden. Er fand Aufträge, aber seine Gönner waren nicht weiter bemüht für ihn zu sorgen, und wir sehen ihn nicht an irgend einem vornehmen oder geistreichen Gesellschaftskreise teilnehmen, der uns interessieren könnte. Er lebte in leidlichem Wohlstande und bekam angemessene, aber nicht übermäßige Preise. Bald nach seinem Tode, als die Caracci in Bologna blühten, wurden seine Bilder höher geschätzt, und dann stiegen die Preise bis ins Ungeheure. In unserer Zeit, wo die romantische Schule (Friedrich Schlegel und Tieck in Dresden!) viel dazu getan hat, Correggio populär zu machen, sind die Preise seiner Bilder womöglich noch gestiegen, wenn sich, was selten geschah, Gelegenheit bot das auszudrücken. Denn schon sehr früh wachten Städte und Landesherren (Parma; Modena, bis die herzogliche Sammlung 1745 nach Dresden verkauft wurde) eifersüchtig über ihren Besitz. Und gemalt hat Correggio, da er an seinen Staffeleibildern langsam arbeitete und fleißig ausführte, überhaupt nicht sehr viel. Erhalten sind nur etwa dreißig echte Ölbilder. Dagegen ist kaum einem Maler soviel untergeschoben worden, wie ihm, schon im 17. und 18. Jahrhundert, darunter auch Handzeichnungen, während echte von ihm sehr selten sind. Von den Caracci an haben zahlreiche Maler nach ihm gemalt und gezeichnet, auch nordische, z. B. Rubens.

Das Stoffgebiet Correggios ist die Schönheit der Frau und des männlichen Körpers auf seinen früheren Altersstufen (Christuskind und Engelknaben). Jüngere Männer bekommen bei ihm etwas mädchenhaftes. Wenn sie würdig erscheinen sollen, fehlt ihnen die Kraft (Hieronymus auf dem „Tag“ in Parma); sollen sie kräftig sein, werden sie derb (die Hirten der „Nacht“ in Dresden) oder auch ganz leblos, wie die Henker im „Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia“ (Parma). Daß das Porträt unter seinen erhaltenen Bildern fehlt (der „Arzt“*) in Dresden, mit ganz verputztem Gesichte, ist nicht von ihm), ist gewiß nicht zufällig; das Beobachten der menschlichen Individualität in ihren Verschiedenheiten war gar nicht seine Sache, es hätte für seinen ganz persönlich gerichteten Stil keinen Wert gehabt, weil es darin nicht zur Geltung kommen konnte. Als Einkleidung dessen, was er darstellt, wählt er entweder Kirchenbilder und religiöses Genre (über die Hälfte seiner Ölbilder enthalten Madonnen) oder einen Vorgang aus der Mythologie, und man wird sagen dürfen, daß diese Form die ihm angemessenste ist. Selbständig ist er endlich in der Landschaft. Hier steht er durchaus auf der Höhe von Tizian: von einem früheren Anspruche des einen von beiden auf diese besondere Landschaftstimmung kann, wenn man die betreffenden Bilder („Petrus Martyr“ und „Leda“) vergleicht, nicht die Rede sein. Übrigens urteilen wir jetzt, daß Correggio kleiner ist als die vier großen Meister der Renaissance, Tizian mit eingeschlossen, denen man ihn früher ohne weiteres als fünften Klassiker zuzugesellen pflegte. Sein Weltruhm beruht auf Farbe und Licht, also auf dem Technischen. Es fragt sich, wie hoch dieses zu veranschlagen ist gegenüber einem gewiß nicht zu verkennenden geistigen Defekt. Nachdem man von der durch die Romantiker geförderten Überschätzung seines inneren Gehalts zurückgekommen ist, hat Julius Meyer in seiner Monographie das Gewicht des Technischen zugunsten des Gesamtbildes von Correggio bedeutend erhöht. Wir können uns bei aller Bewunderung des Tatsächlichen doch diese Auffassung, soweit sie für die Gesamtbeurteilung von Belang ist, nicht aneignen, sondern sehen vielmehr bei Correggio verhältnismäßig früh ein Hinneigen zur Manier, wozu die Technik Anlaß gab und wovon dann auch der Inhalt seiner Bilder den Schaden zu tragen hatte.

*) Es könnte übrigens sein, daß das Bild wirklich einen Arzt darstellte. Der Mann hat den Habitus des Agostino della Torre auf dem Doppelbildnis von Lorenzo Lotto (London Nr. 699).

Das Leben des Malers Correggio zerlegt sich deutlich in zwei Abschnitte. In dem ersten, dessen Hauptwerk die „Madonna mit dem h. Franziskus“ von 1515 (Dresden) ist, sehen wir ihn sich seinen Anschluß an die norditalischen Schulen suchen. Der zweite, der mit den Fresken in in Parma 1518 oder 19 beginnt, zeigt uns das Kolorit und den Stil, die Correggios Namen tragen, weil sie eine künstlerische Erscheinung für sich sind.

Unter welchen Einflüssen Correggio aufgewachsen ist, darüber gibt die Madonna mit dem h. Franz (Abb. 244) klar Auskunft. Als er das Bild an die Mönche des Minoritenklosters seines Heimatstädtchens ablieferte, war er zwanzig Jahre alt, zwei Jahr jünger, als Raffael war zur Zeit, wo er das Sposalizio vollendete. Correggio steht hier mindestens ebenso selbständig seinen Vorgängern gegenüber, wie Raffael sich über Perugino erhoben hat. Das Bild hat den ganzen Reiz einer Jugendleistung, die frühere Richtungen nicht nur verbindet, sondern auch verarbeitet zu etwas neuem. Denn daß der Maler, der es gemalt hat, hier nicht stehen bleiben wird, sieht man aus den ihm eigentümlichen Einzelheiten: den zwei nackten Putten, die unten auf dem Sockel des Throns ein Schild mit dem Bilde Mosis halten und das nicht tun mit dem gelangweilten Wesen von Dekorationsfiguren, sondern mit ganz individuellem und höchst interessiertem Gebaren; ferner den zwei Engeln, die über der Madonna frei schweben. Diese sowie hinter ihnen die Glorie von Engelköpfen in den Wolken deuten merklich auf das spätere Hauptgebiet und auf den ausgebildeten Stil Correggios hin. Der Thron ist ferraresisch in seinem Aufbau und in dem liebevoll und ausführlich behandelten Detail an Zierformen und Reliefs. Ferraresisch ist auch die äußerst scharfe plastische Modellierung der Figuren, während wir durch ihre Haltung und den Ausdruck ihrer Köpfe wieder andere Eindrücke bekommen. Zwar diesen lieblichen Gesichtsausdruck finden wir auch bei Lorenzo Costa, und von den vier Heiligen zu den Füßen der hochthronenden Madonna können uns die Katharina und der Franz wohl an Costas Lehrling, Francesco Francia, erinnern. Aber in den Verkürzungen und den Bewegungen, namentlich an dem Kopf des h. Franz und an der Madonna, zeigt sich doch der Einfluß eines noch Größeren, nämlich Mantegnas in seiner Madonna della Vittoria. Und die Beseelung sämtlicher Köpfe, sowie die Behandlung der Luft und des Lichtes, die Wirkung endlich, die hier durch die Lichtführung für den Aufbau gegeben ist, indem der Blick von den gedrängten Gestalten und den Schatten unten allmählich nach oben geleitet wird, wo die Madonna im weiten, lichten Raume thront: das alles weist wieder über Mantegna



Abb. 244. Madonna mit dem h. Franz, von Correggio. Dresden.

hinaus und auf jemand, für den Licht und Farbe noch mehr Bedeutung hatten, nämlich auf Lionardo. Zuletzt geht das bewegte Spiel der Hände ebenfalls über die Ferraresen hinaus und kann wohl in Lionardo seinen Ursprung haben. Noch eine Einzelheit: Johannes der Täufer mit der quattrocentistischen Zeigegebärde entspricht, von der Gegenseite, dem Johannes auf

Das Leben des Malers Correggio zerlegt sich deutlich in zwei Abschnitte. In dem ersten, dessen Hauptwerk die „Madonna mit dem h. Franziskus" von 1515 (Dresden) ist, sehen wir ihn sich seinen Anschluß an die norditalischen Schulen suchen. Der zweite, der mit den Fresken in in Parma 1518 oder 19 beginnt, zeigt uns das Kolorit und den Stil, die Correggios Namen tragen, weil sie eine künstlerische Erscheinung für sich sind.

Unter welchen Einflüssen Correggio aufgewachsen ist, darüber gibt die Madonna mit dem h. Franz (Abb. 244) klar Auskunft. Als er das Bild an die Mönche des Minoritenklosters seines Heimatstädtchens ablieferte, war er zwanzig Jahre alt, zwei Jahr jünger, als Raffael war zur Zeit, wo er das Sposalizio vollendete. Correggio steht hier mindestens ebenso selbständig seinen Vorgängern gegenüber, wie Raffael sich über Perugino erhoben hat. Das Bild hat den ganzen Reiz einer Jugendleistung, die frühere Richtungen nicht nur verbindet, sondern auch verarbeitet zu etwas neuem. Denn daß der Maler, der es gemalt hat, hier nicht stehen bleiben wird, sieht man aus den ihm eigentümlichen Einzelheiten: den zwei nackten Putten, die unten auf dem Sockel des Throns ein Schild mit dem Bilde Mosis halten und das nicht tun mit dem gelangweilten Wesen von Dekorationsfiguren, sondern mit ganz individuellem und höchst interessiertem Gebaren; ferner den zwei Engeln, die über der Madonna frei schweben. Diese sowie hinter ihnen die Glorie von Engelköpfen in den Wolken deuten merklich auf das spätere Hauptgebiet und auf den ausgebildeten Stil Correggios hin. Der Thron ist ferraresisch in seinem Aufbau und in dem liebevoll und ausführlich behandelten Detail an Zierformen und Reliefs. Ferraresisch ist auch die äußerst scharfe plastische Modellierung der Figuren, während wir durch ihre Haltung und den Ausdruck ihrer Köpfe wieder andere Eindrücke bekommen. Zwar diesen lieblichen Gesichtsausdruck finden wir auch bei Lorenzo Costa, und von den vier Heiligen zu den Füßen der hochthronenden Madonna können uns die Katharina und der Franz wohl an Costas Lehrling, Francesco Francia, erinnern. Aber in den Verkürzungen und den Bewegungen, namentlich an dem Kopf des h. Franz und an der Madonna, zeigt sich doch der Einfluß eines noch Größeren, nämlich Mantegnas in seiner Madonna della Vittoria. Und die Beseelung sämtlicher Köpfe, sowie die Behandlung der Luft und des Lichtes, die Wirkung endlich, die hier durch die Lichtführung für den Aufbau gegeben ist, indem der Blick von den gedrängten Gestalten und den Schatten unten allmählich nach oben geleitet wird, wo die Madonna im weiten, lichten Raume thront: das alles weist wieder über Mantegna



Abb. 244. Madonna mit dem h. Franz, von Correggio. Dresden.

hinaus und auf jemand, für den Licht und Farbe noch mehr Bedeutung hatten, nämlich auf Lionardo. Zuletzt geht das bewegte Spiel der Hände ebenfalls über die Ferraresen hinaus und kann wohl in Lionardo seinen Ursprung haben. Noch eine Einzelheit: Johannes der Täufer mit der quattrocentistischen Zeigegebärde entspricht, von der Gegenseite, dem Johannes auf

Raffaels Madonna di Foligno (I, S. 198); das ist keine direkte Entlehnung Correggios, sondern der Einfluß der ferraresisch-bolognesischen Schule, mit der sich auch jenes Bild Raffaels nahe berührt. Der Johanneskopf ist deutlich lionardesk, wozu die Statue Rusticis am Baptisterium in Florenz eine Parallele gibt (S. 153).

Correggios erster namhafter Lehrer war ein tüchtiger Ferrarese in Modena, Bianchi, genannt Frarrè. Dieser konnte ihm vieles vermitteln, vor allem den Einfluß Lorenzo Costas, der übrigens schon seit 1509 nach Mantua berufen war. In den nahegelegenen Städten Bologna und Ferrara konnte er außerdem viele Werke der Schule finden. Aber Bianchi starb schon, als Correggio sechzehn Jahre alt war (1510), und bald darauf, so wird man annehmen müssen, begab sich der Jüngling für einige Jahre zu Costa selbst nach Mantua. Denn er muß schon jetzt in Mantua gewesen sein, für dessen Hof er später in den dreißiger Jahren beschäftigt war, als er im Auftrage des Herzogs für Karl V. mythologische Bilder malte, die „Leda“ in Berlin und die „Jo“ in Wien. Das Lauben- oder Spaliermotiv, das er 1519 an den Deckenfresken in S. Paolo anwandte, konnte er nur von Mantegnas Madonna della Vittoria nehmen, die Deckeneinschnitte daselbst mit den durchblickenden Putten haben ihr Vorbild in der Camera degli Sposi (I, S. 368), und die Dresdener Madonna setzt ebenfalls die Kenntnis Mantegnas — sagen wir also jetzt: der Madonna della Vittoria — voraus. Von den ferraresischen Malern hat außer Costa namentlich noch dessen Schüler, der Lichtpoet Dosso Dossi (I, S. 392), für Correggios Jugendentwickelung Bedeutung gehabt. Von Lionardos Arbeiten endlich, darunter heute längst verlorenen, konnte Correggio in Oberitalien auch abgesehen von Mailand viele Spuren finden. An eine persönliche Berührung mit Lionardo wird man nicht denken. Sie hätte wahrscheinlich zu einer Annäherung geführt, und diese würde sich dann noch heute viel stärker geltend machen.

So lehrt uns jenes Dresdener Jugendbild seine Entwickelung kennen, über die wir, abgesehen von seinem Lehrer in Modena, keine ausdrückliche Kunde mehr haben. Es war jedenfalls nicht sein erstes Bild. In den letzten Jahren hat man in den Bildervorräten Italiens und Englands eifrig solchen Jugendwerken nachgespürt, die noch vor der Madonna mit dem h. Franz liegen müßten. Bei dem hohen Werte, den Correggio als Kabinettsmaler hat, gewinnt die Ermittlung seiner Anfänge an Interesse, namentlich seit Morelli durch eine besonders liebevolle Analyse des Malers das Problem vertieft hat. Correggios Entwickelung vollzieht sich abseits von den großen

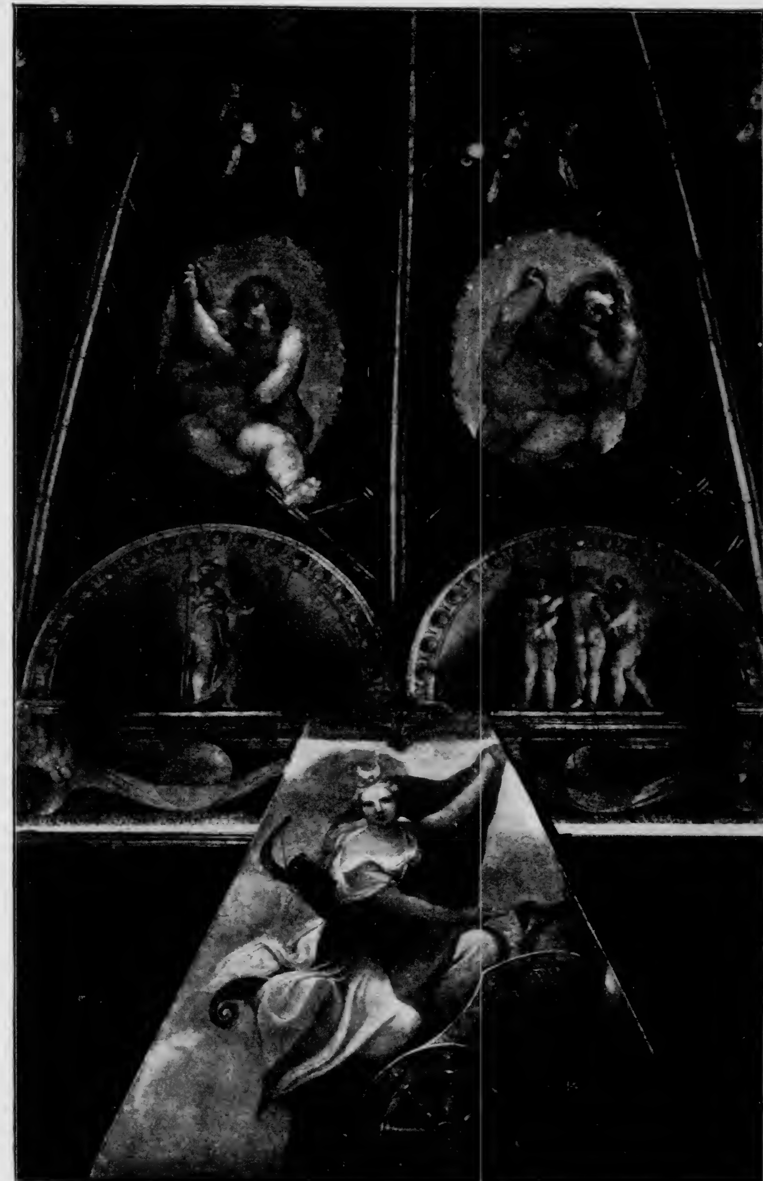


Abb. 245. Von den Fresken Correggios im Paulskloster zu Parma.

Raffaels Madonna di Foligno (I, S. 198); das ist keine direkte Entlehnung Correggios, sondern der Einfluß der ferraresisch=bolognesischen Schule, mit der sich auch jenes Bild Raffaels nahe berührt. Der Johanneskopf ist deutlich lionardesk, wozu die Statue Rusticis am Baptisterium in Florenz eine Parallele gibt (S. 153).

Correggios erster namhafter Lehrer war ein tüchtiger Ferrarese in Modena, Bianchi, genannt Frarrè. Dieser konnte ihm vieles vermitteln, vor allem den Einfluß Lorenzo Costas, der übrigens schon seit 1509 nach Mantua berufen war. In den nahegelegenen Städten Bologna und Ferrara konnte er außerdem viele Werke der Schule finden. Aber Bianchi starb schon, als Correggio sechzehn Jahre alt war (1510), und bald darauf, so wird man annehmen müssen, begab sich der Jüngling für einige Jahre zu Costa selbst nach Mantua. Denn er muß schon jetzt in Mantua gewesen sein, für dessen Hof er später in den dreißiger Jahren beschäftigt war, als er im Auftrage des Herzogs für Karl V. mythologische Bilder malte, die „Leda“ in Berlin und die „Jo“ in Wien. Das Lauben= oder Spaliermotiv, das er 1519 an den Deckenfresken in S. Paolo anwandte, konnte er nur von Mantegnas Madonna della Vittoria nehmen, die Deckeneinschnitte daselbst mit den durchblickenden Putten haben ihr Vorbild in der Camera degli Sposi (I, S. 368), und die Dresdener Madonna setzt ebenfalls die Kenntnis Mantegnas — sagen wir also jetzt: der Madonna della Vittoria — voraus. Von den ferraresischen Malern hat außer Costa namentlich noch dessen Schüler, der Lichtpoet Dosso Dossi (I, S. 392), für Correggios Jugendentwickelung Bedeutung gehabt. Von Lionardos Arbeiten endlich, darunter heute längst verlorenen, konnte Correggio in Oberitalien auch abgesehen von Mailand viele Spuren finden. An eine persönliche Berührung mit Lionardo wird man nicht denken. Sie hätte wahrscheinlich zu einer Annäherung geführt, und diese würde sich dann noch heute viel stärker geltend machen.

So lehrt uns jenes Dresdener Jugendbild seine Entwickelung kennen, über die wir, abgesehen von seinem Lehrer in Modena, keine ausdrückliche Kunde mehr haben. Es war jedenfalls nicht sein erstes Bild. In den letzten Jahren hat man in den Bildervorräten Italiens und Englands eifrig solchen Jugendwerken nachgespürt, die noch vor der Madonna mit dem h. Franz liegen müßten. Bei dem hohen Werte, den Correggio als Kabinettsmaler hat, gewinnt die Ermittlung seiner Anfänge an Interesse, namentlich seit Morelli durch eine besonders liebevolle Analyse des Malers das Problem vertieft hat. Correggios Entwickelung vollzieht sich abseits von den großen

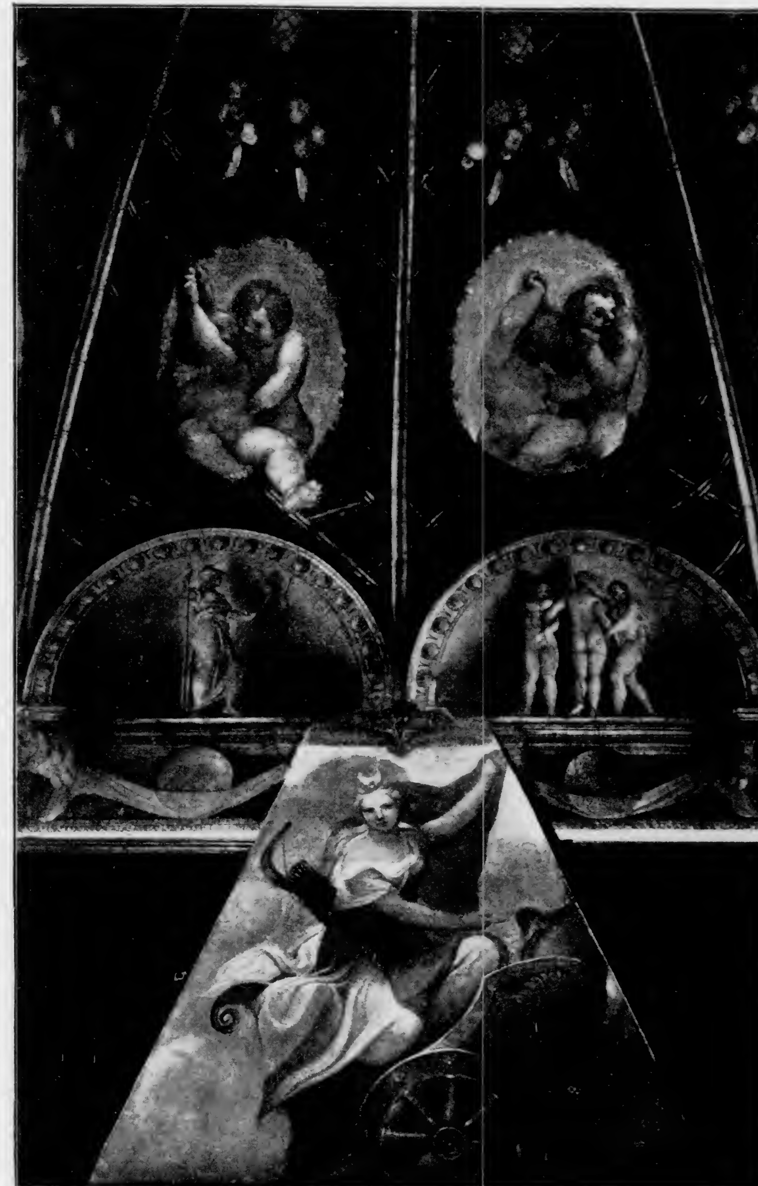


Abb. 245. Von den Fresken Correggios im Paulskloster zu Parma.

Mittelpunkten des Kunstlebens und für unsere Wahrnehmung verborgen und einsam. Er starb früh, vierzig Jahre alt, und fand zu seiner Zeit keinen Biographen. Schon Vasari fand keine Überlieferung mehr vor, abgesehen von Correggios bekannten Bildern, und als etwas später die Caracci ihn auf den Schild erhoben, war es ihnen nicht mehr um seine Anfänge zu tun, sondern um die Höhepunkte seiner glänzenden Laufbahn, von denen aus er ja Jahrhunderte hindurch auf die Maler nicht nur Italiens, sondern auch des Nordens weiter gewirkt hat. Es wäre unhistorisch, wenn man annehmen wollte, daß seine eindrucksfähige Natur nicht unter den Einflüssen seiner lebhaft erregten Zeit gereift wäre, sondern abgeschlossen für sich ihren Weg sich hätte suchen müssen, nur weil kein gleichzeitiger Biograph uns diesen Weg beschrieben hat. Unter seinen sicheren Tafelbildern gehören einige seiner früheren Zeit an. Aber wir können sie nicht bestimmten Jahren zuweisen und verbinden darum die Beobachtungen, zu denen sie uns veranlassen, besser mit der Betrachtung seiner Staffeleibilder überhaupt, nachdem wir ihn als Freskomaler kennen gelernt haben werden.

Die Stadt des Correggio ist Parma. Hier hat er drei umfangreiche Freskencyklen ausgeführt, im Kloster S. Paolo seit 1518 oder 19, in der Kirche S. Giovanni 1520 bis 25, wo nur noch die Gemälde der Kuppel, Christi Himmelfahrt darstellend, an Ort und Stelle erhalten sind, und im Dom 1525 bis 30, dessen Kuppel die Himmelfahrt Mariä enthält. Die zwei letzten Werke sind monumentale Arbeiten desselben Stils und haben auch in den Gegenständen manche Ähnlichkeit. Die Fresken in S. Paolo sind zu ihnen die Vorstufe. Eine dekorative Aufgabe besonderer Art hat hier eine ganz originelle Erfindung hervorgerufen, die den Künstler auf die größeren Ziele vorbereitet.

Die lebensfrohe Äbtissin des Klosters S. Paolo läßt sich ihren großen Saal mit weltlichen Bildern ausschmücken. Das Deckengewölbe erhebt sich über sechzehn grau in grau gemalten Lünetten mit kleinen mythologischen Bildern (Abb. 245). Das Programm mag dem Maler von der Bestellerin gegeben worden sein. In der Erfindung schaltet seine Phantasie ganz frei, ohne sich an den antiken Apparat zu binden, für dessen korrektere Anwendung anderswo ein gelehrter Humanist Sorge getragen hätte. Das ernste Studium eines Mantegna oder Giulio Romanos archäologische Sorgfalt lagen Correggio fern. Oberhalb des Kamins sieht man Diana lebensgroß auf ihrem Wagen über Wolken fahren. Die Decke über den Lünetten ist in natürlichen Farben mit einer auf Stabwerk ruhenden Weinblattlaube bemalt. Oberhalb der Lünetten



Abb. 246. Petrus und Paulus, von den Fresken Correggios in der Kuppel von S. Giovanni zu Parma.

sind sechzehn ovale Öffnungen ausgeschnitten, von Blumenkränzen eingefaßt. Darin sieht man, vom blauen Himmel umgeben, zu zweien oder dreien gruppiert, mit Hunden und Jagdgeräten oder anderen Gegenständen spielend, die berühmten kleinen Putten, in die Correggio die ganze Anmut seiner Kunst gelegt hat. In natürlicher Größe gebildet, lehnen sie sich über die Brüstung, oder sie schaukeln sich auf dem unteren Rande des Ovals und sehen auch gelegentlich in den Saal hernieder. Unbekümmert um den Zwang, den die architektonische Form des Gewölbes einer solchen Dekoration auflegen konnte, sieht der Künstler den Raum als freies Feld an für die Zwecke seiner selbständig schaltenden malerischen Phantasie. Der Gedanke, eine ganze Decke als ein natürliches Rebendach zu behandeln, ist neu und geht noch hinaus über Mantegna, der an einer Decke in Mantua einen solchen Ausschnitt machte und darin ebenfalls, wie es hier geschehen ist, auf Untersicht berechnete Figuren anbrachte (I, S. 368). Wir nehmen an, daß Correggio die Camera degli Sposi gesehen hat. In Mantua konnte er auch an der „Madonna

Mittelpunkten des Kunstlebens und für unsere Wahrnehmung verborgen und einsam. Er starb früh, vierzig Jahre alt, und fand zu seiner Zeit keinen Biographen. Schon Vasari fand keine Überlieferung mehr vor, abgesehen von Correggios bekannten Bildern, und als etwas später die Caracci ihn auf den Schild erhoben, war es ihnen nicht mehr um seine Anfänge zu tun, sondern um die Höhepunkte seiner glänzenden Laufbahn, von denen aus er ja Jahrhunderte hindurch auf die Maler nicht nur Italiens, sondern auch des Nordens weiter gewirkt hat. Es wäre unhistorisch, wenn man annehmen wollte, daß seine eindrucksfähige Natur nicht unter den Einflüssen seiner lebhaft erregten Zeit gereift wäre, sondern abgeschlossen für sich ihren Weg sich hätte suchen müssen, nur weil kein gleichzeitiger Biograph uns diesen Weg beschrieben hat. Unter seinen sicheren Tafelbildern gehören einige seiner früheren Zeit an. Aber wir können sie nicht bestimmten Jahren zuweisen und verbinden darum die Beobachtungen, zu denen sie uns veranlassen, besser mit der Betrachtung seiner Staffeleibilder überhaupt, nachdem wir ihn als Freskomaler kennen gelernt haben werden.

Die Stadt des Correggio ist Parma. Hier hat er drei umfangreiche Freskencyklen ausgeführt, im Kloster S. Paolo seit 1518 oder 19, in der Kirche S. Giovanni 1520 bis 25, wo nur noch die Gemälde der Kuppel, Christi Himmelfahrt darstellend, an Ort und Stelle erhalten sind, und im Dom 1525 bis 30, dessen Kuppel die Himmelfahrt Mariä enthält. Die zwei letzten Werke sind monumentale Arbeiten desselben Stils und haben auch in den Gegenständen manche Ähnlichkeit. Die Fresken in S. Paolo sind zu ihnen die Vorstufe. Eine dekorative Aufgabe besonderer Art hat hier eine ganz originelle Erfindung hervorgerufen, die den Künstler auf die größeren Ziele vorbereitet.

Die lebensfrohe Äbtissin des Klosters S. Paolo läßt sich ihren großen Saal mit weltlichen Bildern ausschmücken. Das Deckengewölbe erhebt sich über sechzehn grau in grau gemalten Lünetten mit kleinen mythologischen Bildern (Abb. 245). Das Programm mag dem Maler von der Bestellerin gegeben worden sein. In der Erfindung schaltet seine Phantasie ganz frei, ohne sich an den antiken Apparat zu binden, für dessen korrektere Anwendung anderswo ein gelehrter Humanist Sorge getragen hätte. Das ernste Studium eines Mantegna oder Giulio Romanos archäologische Sorgfalt lagen Correggio fern. Oberhalb des Kamins sieht man Diana lebensgroß auf ihrem Wagen über Wolken fahren. Die Decke über den Lünetten ist in natürlichen Farben mit einer auf Stabwerk ruhenden Weinblattlaube bemalt. Oberhalb der Lünetten



Abb. 246. Petrus und Paulus, von den Fresken Correggios in der Kuppel von S. Giovanni zu Parma.

sind sechzehn ovale Öffnungen ausgeschnitten, von Blumenkränzen eingefaßt. Darin sieht man, vom blauen Himmel umgeben, zu zweien oder dreien gruppiert, mit Hunden und Jagdgeräten oder anderen Gegenständen spielend, die berühmten kleinen Putten, in die Correggio die ganze Anmut seiner Kunst gelegt hat. In natürlicher Größe gebildet, lehnen sie sich über die Brüstung, oder sie schaukeln sich auf dem unteren Rande des Ovals und sehen auch gelegentlich in den Saal hernieder. Unbekümmert um den Zwang, den die architektonische Form des Gewölbes einer solchen Dekoration auflegen konnte, sieht der Künstler den Raum als freies Feld an für die Zwecke seiner selbständig schaltenden malerischen Phantasie. Der Gedanke, eine ganze Decke als ein natürliches Nebendach zu behandeln, ist neu und geht noch hinaus über Mantegna, der an einer Decke in Mantua einen solchen Ausschnitt machte und darin ebenfalls, wie es hier geschehen ist, auf Untersicht berechnete Figuren anbrachte (I, S. 368). Wir nehmen an, daß Correggio die Camera degli Sposi gesehen hat. In Mantua konnte er auch an der „Madonna

della Vittoria" ein ähnliches Rebendach finden. Weiterer Anregungen bedurfte er nicht. Melozzos da Forli auf Untersicht berechnete Engel in Rom (I, S. 335), an die man früher gedacht hat, sind ihm unbekannt geblieben. Denn nichts nötigt uns, einen Aufenthalt in Rom anzunehmen. — Als Correggio diese Arbeiten ausführte, war er fünfundzwanzig Jahre alt. Außer einer glücklichen Erfindung von selbständigem poetischem Werte gibt er schon eine sichere Technik, die das, was sie will, erreicht. Wie bei Lionardo, so sind hier auf den Körpern der Putten die Schatten mit dem Lichte verschmolzen, so daß sie wie eine fast durchsichtige, schimmernde Schicht auf den natürlich gerundeten Körpern liegen. Die Oberfläche ist bedeckt von einem leuchtenden Rosa und einem silberfarbenen Hellgrau, aber die Übergänge fallen nicht — durch eine Trennung der Grenzen — auf. Denn die Farbe erreicht auch auf den Übergängen den Eindruck eines wirklich Lebendigen, wo die Zeichnung dem Auge nur Grenzen hätte geben können.

Innerhalb der Kuppel von S. Giovanni schwebt ganz oben im Scheitelpunkt Christus mit angezogenen Beinen und so verkürzt, wie man von unten her eine wirkliche Gestalt dort oben sehen würde, gen Himmel. Unter ihm sitzen auf Wolken zu einem weiten Kreise geordnet kräftig gebildete nackte Männer, von Engeln umgeben, es sind elf Apostel (Abb. 246), sie nehmen in lebhafter Bewegung teil an dem wunderbaren Vorgange, der als eine Vision des Johannes gedacht ist. Von diesem Apostel sieht man am Rande der Kuppel noch Kopf und Hände. Ganz unten an den vier Zwickeln der Kuppel sitzen, ebenfalls auf Wolken, je ein Evangelist und ein Kirchenvater. Bei der Ansicht von unten, die hier zum erstenmale vollständig durchgeführt ist, treten die unteren Gliedmaßen, die für das geistige Leben am wenigsten bedeuten, am meisten hervor. Das und die bald heftige, bald nervös zitternde, niemals zur Ruhe kommende Bewegung gibt uns einen Eindruck, wie wir ihn an religiösen Darstellungen nicht gewohnt sind. Was wir als himmlische Verzückung nehmen sollen, ist doch sehr irdischen Ursprungs. Die Genien oder Knaben, die in allen Abstufungen des Alters zwischen den Heiligen am Himmel auf Wolken ihr schönes Dasein zeigen oder neckisches Spiel treiben, verstärken den Eindruck des Irdischen. Dem Künstler war es um die Welt des reizenden Scheins zu tun, die an solcher Stelle sich nur in das Gewand des Heiligen einkleiden ließ. Das religiöse Kunstwerk aber muß uns mit irgend etwas, worauf es Correggio hier nicht ankam, zu einer höheren Stimmung erheben. Er gab dafür einen Olymp von Schönheiten. Wunderbar ist die Sicherheit, mit der er diese Menschen seines Stils in allen möglichen Stel-



Abb. 247. Von den Fresken Correggios in der Domkuppel zu Parma.

della Vittoria" ein ähnliches Rebendach finden. Weiterer Anregungen bedurfte er nicht. Melozzos da Forli auf Untersicht berechnete Engel in Rom (I, S. 335), an die man früher gedacht hat, sind ihm unbekannt geblieben. Denn nichts nötigt uns, einen Aufenthalt in Rom anzunehmen. — Als Correggio diese Arbeiten ausführte, war er fünfundzwanzig Jahre alt. Außer einer glücklichen Erfindung von selbständigem poetischem Werte gibt er schon eine sichere Technik, die das, was sie will, erreicht. Wie bei Lionardo, so sind hier auf den Körpern der Putten die Schatten mit dem Lichte verschmolzen, so daß sie wie eine fast durchsichtige, schimmernde Schicht auf den natürlich gerundeten Körpern liegen. Die Oberfläche ist bedeckt von einem leuchtenden Rosa und einem silberfarbenen Hellgrau, aber die Übergänge fallen nicht — durch eine Trennung der Grenzen — auf. Denn die Farbe erreicht auch auf den Übergängen den Eindruck eines wirklich Lebendigen, wo die Zeichnung dem Auge nur Grenzen hätte geben können.

Innerhalb der Kuppel von S. Giovanni schwebt ganz oben im Scheitelpunkt Christus mit angezogenen Beinen und so verkürzt, wie man von unten her eine wirkliche Gestalt dort oben sehen würde, gen Himmel. Unter ihm sitzen auf Wolken zu einem weiten Kreise geordnet kräftig gebildete nackte Männer, von Engeln umgeben, es sind elf Apostel (Abb. 246), sie nehmen in lebhafter Bewegung teil an dem wunderbaren Vorgange, der als eine Vision des Johannes gedacht ist. Von diesem Apostel sieht man am Rande der Kuppel noch Kopf und Hände. Ganz unten an den vier Zwickeln der Kuppel sitzen, ebenfalls auf Wolken, je ein Evangelist und ein Kirchenvater. Bei der Ansicht von unten, die hier zum erstenmale vollständig durchgeführt ist, treten die unteren Gliedmaßen, die für das geistige Leben am wenigsten bedeuten, am meisten hervor. Das und die bald heftige, bald nervös zitternde, niemals zur Ruhe kommende Bewegung gibt uns einen Eindruck, wie wir ihn an religiösen Darstellungen nicht gewohnt sind. Was wir als himmlische Verzückung nehmen sollen, ist doch sehr irdischen Ursprungs. Die Genien oder Knaben, die in allen Abstufungen des Alters zwischen den Heiligen am Himmel auf Wolken ihr schönes Dasein zeigen oder neckisches Spiel treiben, verstärken den Eindruck des Irdischen. Dem Künstler war es um die Welt des reizenden Scheins zu tun, die an solcher Stelle sich nur in das Gewand des Heiligen einkleiden ließ. Das religiöse Kunstwerk aber muß uns mit irgend etwas, worauf es Correggio hier nicht ankam, zu einer höheren Stimmung erheben. Er gab dafür einen Olymp von Schönheiten. Wunderbar ist die Sicherheit, mit der er diese Menschen seines Stils in allen möglichen Stel-



Abb. 247. Von den Fresken Correggios in der Domkuppel zu Parma.

lungen, die er nie an der Natur beobachten konnte, zeichnet, in Farbe setzt und beleuchtet. Das brachte frühere Erklärer auf den Gedanken, er hätte sich von Begarelli aus Modena Tonmodelle anfertigen lassen und diese dann bemalt und so gestellt oder gehängt und beleuchtet, daß sie ihm das lebende Modell hätten ersetzen können. Sein inneres, geistiges Sehen bedurfte solcher Hilfsmittel nicht. Lionardo hat über die Mechanik des Fliegens und über die künstlerische Darstellung des Schwebens gleichermaßen tief nachgedacht. Seinem Forschergeiste war jenes das Ziel oder doch die Hauptsache, dieses ein wie nebenher abfallender Gewinn, den nun Correggio mit dem starken Zuge der einseitigeren Begabung als vollendete Spezialität ausbildet. Und seine Art Licht und Luft zu malen macht uns das alles für den Augenblick auch völlig überzeugend.

Aber freilich, auf die momentane Wirkung ist diese Welt des Scheins gestellt. Sie rauscht an uns vorüber wie Musik. Wir nehmen sie mehr mit dem Gefühl auf, nicht mit den Gedanken, denen doch das strengere Kunstwerk immer etwas zu verarbeiten übrig läßt. Hier ist alles leicht und von vornherein verständlich. Die Eindrücke, die wir in S. Giovanni empfangen, steigern sich noch unter der Domkuppel. Kein Thema der heiligen Geschichte ermöglicht einen solchen Bewegungsreichtum wie Mariä Himmelfahrt. Unlängst hatte Tizian auf einer mächtigen Altartafel darin das Höchste erreicht. Hier in Parma wird nun die Darstellung um das Innere der Kuppel herumgeführt, dem unten stehenden Betrachter die äußere Mechanik des Vorgangs durch alle Mittel einer täuschenden Perspektive lebendig gemacht. Er sieht an Wolkenschichten vorüber durch einen doppelten Kreis schwebender Engel und Heiliger aufwärts: wie im Rausche fährt Maria von Engeln getragen empor, und ein erwachsener Himmelsbote stürzt ihr vom Scheitel der Kuppel herab entgegen. Auf der achteckigen Kuppelbasis zwischen Rundfenstern sind die zwölf Apostel aufgestellt, vor einer gemalten Brüstung, auf deren Gesims neunundzwanzig meist erwachsene Engel stehen oder sitzen, zum teil mit acht Kandelabern in den freiesten Bewegungen hantierend. Ganz unten endlich in den vier Zwickeln der Kuppel sehen wir, von Engeln umgeben, die vier Schutzheiligen der Stadt in Muschelnischen (Abb. 247). Der Menge und auch dem Eindrucke nach überwiegen die überall, in jedem Zwischenraume erscheinenden Genien und Putten, entweder gedrängt und dann gelegentlich mit den Hauptfiguren zusammen, von unten gesehen, einen Knäuel von Armen und Beinen bildend, wofür bereits die Zeit das Wort „Froschragout“ und einen Maurerlehrling als Kritiker ersand, — oder zu Gruppen

geordnet und auch wohl einzeln gestellt. Es bleibt uns nun kein Zweifel mehr, daß diese Genien das wesentlichste Element in Correggios Kunst sind. Sie sind ja zum großen Teil vollendet in Form und Farbe und von liebreizendem Ausdruck, aber wo die Grenzen ihrer Wirkung liegen, da hat man auch die Schranken von Correggios Talent als solche gelten zu lassen. Ernst und Schmerz und tiefe seelische Regungen stellt er nicht dar, immer nur anmutiges, fröhliches Dasein und heitere Empfindung, und an Stelle des Dramatischen gibt er eine äußere Unruhe, bei der wir manchmal vergebens nach dem Grunde fragen.

Wir haben noch einen Brief, worin der zwanzigjährige Annibale Caracci gleich nach seiner Ankunft in Parma seinem älteren Vetter Lodovico über die ersten empfangenen Eindrücke berichtet (1580). Von den Knaben in der Kuppel sagt er, daß sie atmen und leben und lachen mit solcher Anmut und Wahrheit, daß man mitlachen und heiter werden müsse. Er ist starr vor Erstaunen über die Richtigkeit der Perspektive und über den Geschmack und die Schönheit darin und das Kolorit, das wie wirkliches Fleisch erscheine.*) Er hat an Tafelbildern gesehen die Madonna des heiligen Hieronymus und die Madonna della Scodella (Parma), die Verlobung der Katharina mit dem Christkinde (in mehreren Exemplaren; das beste im Louvre); er möchte keines davon für Raffaels Cäcilia hingeben (die bekanntlich in Bologna hängt, woher der Briefschreiber kam). Die Katharina in ihrer Grazie bei dem Verlobungsakte, der schon an sich eine höfische Spielerei ist, stellt er über die Magdalena auf Raffaels Bilde, den Hieronymus über den Paulus, weil er zarter sei, denn darauf komme es an, und gegen diesen Fluß gehalten sei der Paulus hölzern und eckig.

Diese Urteile sind höchst bezeichnend. Wir wissen ja jetzt, wonach die Schule von Bologna strebte. Was wir vermissen, suchten sie nicht; was sie entzückte und für alles andere entschädigte: Fluß und Weichheit der Zeichnung,

*) „Sicher ist, daß diese Kuppel Dinge enthält, die in rein künstlerischer Hinsicht so grenzenlos erstaunlich sind, daß es kein Wunder ist, wenn es Leute gibt, die sich Correggio verschrieben haben. Man weiß buchstäblich nicht, was gemalt und was wirklich ist, wenn man darunter steht: wirkliches Licht und gemaltes Licht, wirkliche Schatten und gemalte Schatten sehen aus, als ob beides gleich wirklich wäre. Das Allerunverschämteste ist, daß er zwischen den Fenstern der Kuppel selbst, von wo des Herrgotts eigenes Tageslicht hereinströmt, Dinge und Figuren in einem paradiesischen Lichte von oben malt und es sogar fertig bekommt, sie so rund und frei und wirklich stehen zu lassen, als ob man mit ihnen da oben herumspazieren könnte.“ (Aus einem Briefe des 1896 gestorbenen Kopenhagener Kunsthistorikers Julius Lange.)

dazu Farbe und Licht, bewundern wir auch, aber mit Einschränkung. Denn zu den geistigen Schöpfern im höheren und letzten Sinne rechnen wir Correggio nicht, wohl aber zu den größten Technikern der Malerei. Man hat ihn, weil beide auf die kommende Zeit einen gleich großen Einfluß ausgeübt haben, oft neben Michelangelo gestellt, wiewohl sie unter sich wieder einen starken Gegensatz bilden. Michelangelo hatte seine Decke in der Sixtina 1512 vollendet. Correggio kannte das Wunderwerk, von dessen Eindrücken damals ganz Italien erfüllt war, aber nicht im Original, denn in Rom ist er sicher niemals gewesen. Michelangelo hatte auf den Standpunkt des Beschauers keine Rücksicht genommen, sondern die Decke als Bildfläche behandelt. Aber er hat seinen Menschen ebenfalls in Verkürzungen, kühnen Stellungen und gewaltsamen Bewegungen soviel besonderes gegeben, daß sie auch eine Welt für sich bilden. Von der wirklichen Lebensfähigkeit, der grobsinnlichen Naturwahrheit in buchstäblicher Bedeutung sind die beiden Welten wohl gleich weit entfernt. Aber bei Michelangelo ist selbstverständlich mehr Kraft und Mannigfaltigkeit, eigentlicher Schöpfungstrieb. Das betrifft indessen die Gestalt, nicht die Farbe, worin natürlich Correggio voran steht.

Die Menschen, wie sie im ganzen und großen Michelangelo und Correggio uns geben, kommen nicht vor und könnten so nicht leben. Daß wir dennoch an sie glauben, macht die Kunst, die durch ihre schöpferischen Mittel eine bestimmte Erscheinung und dadurch eine bestimmte Wirkung erreicht. Die Mittel sehen wir zunächst als Teile einer äußerlichen Technik an, aber sie müssen doch auch eine Kraft enthalten, die aus dem Geiste kommt, weil sie geistig auf uns wirken. Mit diesen Worten mag man, da uns das Metaphysische nun einmal nicht zugänglich ist, vorlieb nehmen und sich Rechenschaft geben über den Effekt des Weltbildes bei Michelangelo oder bei Correggio. Auf der einen Seite haben wir Größe und Kraft und Gewalt, kurz das Übermenschliche, ein Leben, wie wir es uns im Reiche von Titanen vorstellen können. Auf der anderen finden wir glückliches Behagen und sinnendes Genießen, einen wonnigen Zustand, der ebensowenig von dieser Welt ist, den wir darum märchenartig oder zauberhaft nennen, den wir uns aber in seinen verschiedenen Graden, zuletzt bis zum lauten Entzücken gesteigert, nach Abzug allenfalls des zu stark Sinnlichen, sehr wohl als Ausdruck eines Überirdischen denken können. Bei Correggio nun hat für die Wirkung seiner Erscheinung und die Art, wie wir sein Menschenideal auffassen, die Farbe und das Licht eine viel größere Bedeutung als bei irgend einem anderen italienischen Maler. Kann man sich überhaupt eine eigene

Poesie der Farbe, eine abgesehen von den Formen und von allem Inhalt der Zeichnung selbständige Wirkung vorstellen, die nicht nur allgemeines Wohlgefallen, sondern deutlich unterschiedene Stimmungen hervorruft, so wird das am ehesten Correggio gegenüber gelingen. Das letzte Problem in dieser Frage ist in der vielgebrauchten Formel von dem „leuchtenden Fleisch“ beschlossen. Es ist übertrieben und unrichtig ausgedrückt, daß bei Correggio das Licht den Körpern die Sinnlichkeit genommen, der Äther sie verklärt und von Begierden gereinigt habe (Julius Meyer). Es gibt selbstverständlich Darstellungen von einer inhaltlich viel gröberen Sinnlichkeit. Aber das Sinnliche bleibt auch bei ihm, nur ist es bedeutend verfeinert. Die besondere, selbständige Wirkung seiner Farbe können wir uns aber am besten klar machen, wenn wir ihn mit den Venezianern vergleichen. Tizian und noch mehr Giorgione haben diese Stimmung erweckende Poesie des Kolorits, aber sie halten die Lokalfarbe und in Strich und Korn den Charakter der Oberfläche ihrer Gegenstände fester, woraus sich die Unterschiede in der Behandlung des Fleisches, der Gewänder, des Steines usw. ergeben, und der Natur ihr Recht geschieht. Correggio hingegen gießt ein künstliches Licht über seine Farben aus, wodurch sie, wie bei verschleiertem Sonnenlichte, in einen leuchtenden Schimmer zusammenfließen, und die Eigenart der Stoffe sich in einen allgemeinen Ton verflüchtigt. So ist denn auch das Fleisch bei den Venezianern lebenswarm, die Haut durchscheinend und leuchtend, während bei Correggio die Naturfarbe unter einem künstlich gebrochenen und gedämpften Licht und unter zarten, durchsichtigen, silbergrauen Schatten beinahe verschwindet. Lorenzo Lotto steht in diesem Arbeiten mit farbigem Licht bisweilen dem Correggio näher als den Venezianern (I, S. 464). Was die Wahl der Lokalfarben betrifft, so hat man beobachtet, daß das von den Venezianern mit Vorliebe verwendete Grün bei Correggio so gut wie ganz fehlt.

Farbe und Licht sind also bei Correggio eins. Das „Helldunkel“ hat nur noch für einen Maler die gleiche Bedeutung, wie für ihn, nämlich für Rembrandt. Aber während es bei diesem den Inhalt und die Kraft der Formen herausarbeiten hilft,*) rückt es bei Correggio die ohnehin viel weniger

*) Rembrandt kannte alle seine Vorgänger und besaß z. B. eine große Sammlung italienischer Bilder und Stiche. Daß er die Anregung zu seinem „Helldunkel“ von den Italienern (und warum nicht auch von Correggio?) nahm, ist natürlich. Denn bei den älteren Niederländern konnte er es doch nicht finden. Genaueres in des Verfassers Blüte der Malerei in Holland S. 156.

kräftigen Gestalten in eine noch fernere künstliche, dämmerige Beleuchtung. Darin leben sie bei ihm, wie Kinder des Märchens und der Phantasie, in ihrer besonderen Atmosphäre, für die sie geschaffen scheinen. Wir finden ihr Leben reizend und unter den Voraussetzungen, die unsere Stimmung mitbringen muß, auch natürlich, aber nur so lange sie sich frei halten von Geziertheit und Manier. Und die Gefahr, in Manier zu verfallen, lag für Correggio leider nur allzunahe, da für seine Kunst das Korrektiv der Natur nicht viel bedeuten konnte. „Correggios Figuren haben allesamt mehr Gefühl, als sie tragen können, sie hängen schlecht zusammen, es ist ein so glühendes Leben in ihnen, daß sie auseinander fallen; sie sind in Wirklichkeit von einer viel niedrigeren Art als die Raffaels, dieser ist mehr Bildhauer, jener Maler.“ (Julius Lange).

Während uns an Correggios Fresken die flotte und gewandte Technik aller wirklichen Freskomaler auffällt, eine Handfertigkeit, vermittels deren der Künstler auf diesem Gebiete, auch im Verhältnis zu dem Geleisteten, schnell gearbeitet hat, zeichnen sich seine Staffeleibilder durch eine große Sorgfalt in der Ausführung aus. Es läßt sich schon darnach vermuten, was wir ohnehin wissen, daß er langsam malte. Wenn nun hierin ein Gegensatz liegt zwischen den beiden Gattungen, so besteht dieser doch mehr für den prüfenden Verstand als für den Eindruck, den unser Auge empfängt. Denn Correggios Tafelbilder, obwohl sie wahre Kabinettsstücke von Feinheit sind, haben dennoch auch bei kleinen Formaten nichts Kleinliches und Peinliches. Die sorgfältigste Emailmalerei gibt im kleinen Maßstabe doch die Wirkung eines großen und flotten Strichs. Das ist keine Redensart oder Einbildung, sondern Sache des Exempels, das sich aber nur im Angesicht eines dieser kleinen Meisterwerke jemandem vorrechnen läßt. Wir haben darin den großen Techniker zu bewundern. Seine Gruppen, Figuren und Linien könnten garnicht diesen sprichwörtlichen leichten Fluß haben, wenn ihn nicht seine Farbe hätte. Es gibt Künstler, die man aus ihren Fresken so gut wie vollständig kennen lernen könnte, nicht nur früher Domenico Ghirlandajo und Mantegna, sondern auch später Luini und Sodoma. Bei Correggio ist das anders. Er ist in seinen kleinen Tafelbildern mindestens ebenso groß, wie in seinen Fresken. Denn auf ihnen erschließt sich uns erst ganz das vielseitige Geheimnis seiner Farbe, von dem eben die Rede war, ganz abgesehen davon, daß auf den Fresken viel von dem Ursprünglichen verloren gegangen ist. Und man kann auch nicht sagen, daß für ihn die Staffeleimalerei nur nebenher ging oder daß sie während der Fresko-

arbeiten geruht hätte. Denn gerade in das Jahrzehnt 1520 bis 30 fallen die schönsten von seinen großen Kirchentafeln.

Ehe wir diese betrachten, wollen wir einen Blick tun auf ein für Correggios Begabung außerordentlich günstig gelegenes Gebiet, auf das religiöse Genrebild, das die Großartigkeit, die er nicht geben konnte, am wenigsten verlangt, und das den zierlichen, weltlichen Glanz, über den er



Abb. 248. Ruhe auf der Flucht, von Correggio. Florenz, Uffizien.

vor anderen verfügt, ohne Anstoß zeigen darf. Eins dieser Bilder gehört noch seiner Jugendzeit an, es fällt zwischen die Dresdener Madonna mit dem h. Franz und die Fresken von S. Paolo: die kleine Ruhe auf der Flucht der Tribuna (Uffizien; Abb. 248). Vor einem dichten Walde kniet anbetend rechts der h. Franz (oder Bernhard), dann folgt die Madonna, auf der Erde sitzend und das stehende Kind haltend, ganz links steht Joseph mit frisch gepflückten Datteln in der Hand, nach denen das Kind greift. Das

kräftigen Gestalten in eine noch fernere künstliche, dämmerige Beleuchtung. Darin leben sie bei ihm, wie Kinder des Märchens und der Phantasie, in ihrer besonderen Atmosphäre, für die sie geschaffen scheinen. Wir finden ihr Leben reizend und unter den Voraussetzungen, die unsere Stimmung mitbringen muß, auch natürlich, aber nur so lange sie sich frei halten von Geziertheit und Manier. Und die Gefahr, in Manier zu verfallen, lag für Correggio leider nur allzunahe, da für seine Kunst das Korrektiv der Natur nicht viel bedeuten konnte. „Correggios Figuren haben allesamt mehr Gefühl, als sie tragen können, sie hängen schlecht zusammen, es ist ein so glühendes Leben in ihnen, daß sie auseinander fallen; sie sind in Wirklichkeit von einer viel niedrigeren Art als die Raffaels, dieser ist mehr Bildhauer, jener Maler.“ (Julius Lange).

Während uns an Correggios Fresken die flotte und gewandte Technik aller wirklichen Freskomaler auffällt, eine Handfertigkeit, vermittels deren der Künstler auf diesem Gebiete, auch im Verhältnis zu dem Geleisteten, schnell gearbeitet hat, zeichnen sich seine Staffeleibilder durch eine große Sorgfalt in der Ausführung aus. Es läßt sich schon darnach vermuten, was wir ohnehin wissen, daß er langsam malte. Wenn nun hierin ein Gegensatz liegt zwischen den beiden Gattungen, so besteht dieser doch mehr für den prüfenden Verstand als für den Eindruck, den unser Auge empfängt. Denn Correggios Tafelbilder, obwohl sie wahre Kabinettsstücke von Feinheit sind, haben dennoch auch bei kleinen Formaten nichts kleinliches und peinliches. Die sorgfältigste Emailmalerei gibt im kleinen Maßstabe doch die Wirkung eines großen und flotten Strichs. Das ist keine Redensart oder Einbildung, sondern Sache des Exempels, das sich aber nur im Angesicht eines dieser kleinen Meisterwerke jemandem vorrechnen läßt. Wir haben darin den großen Techniker zu bewundern. Seine Gruppen, Figuren und Linien könnten garnicht diesen sprichwörtlichen leichten Fluß haben, wenn ihn nicht seine Farbe hätte. Es gibt Künstler, die man aus ihren Fresken so gut wie vollständig kennen lernen könnte, nicht nur früher Domenico Ghirlandajo und Mantegna, sondern auch später Luini und Sodoma. Bei Correggio ist das anders. Er ist in seinen kleinen Tafelbildern mindestens ebenso groß, wie in seinen Fresken. Denn auf ihnen erschließt sich uns erst ganz das vielseitige Geheimnis seiner Farbe, von dem eben die Rede war, ganz abgesehen davon, daß auf den Fresken viel von dem Ursprünglichen verloren gegangen ist. Und man kann auch nicht sagen, daß für ihn die Staffeleimalerei nur nebenher ging oder daß sie während der Fresko-

arbeiten geruht hätte. Denn gerade in das Jahrzehnt 1520 bis 30 fallen die schönsten von seinen großen Kirchentafeln.

Ehe wir diese betrachten, wollen wir einen Blick tun auf ein für Correggios Begabung außerordentlich günstig gelegenes Gebiet, auf das religiöse Genrebild, das die Großartigkeit, die er nicht geben konnte, am wenigsten verlangt, und das den zierlichen, weltlichen Glanz, über den er



Abb. 248. Ruhe auf der Flucht, von Correggio. Florenz, Uffizien.

vor anderen verfügt, ohne Anstoß zeigen darf. Eins dieser Bilder gehört noch seiner Jugendzeit an, es fällt zwischen die Dresdener Madonna mit dem h. Franz und die Fresken von S. Paolo: die kleine Ruhe auf der Flucht der Tribuna (Uffizien; Abb. 248). Vor einem dichten Walde kniet anbetend rechts der h. Franz (oder Bernhard), dann folgt die Madonna, auf der Erde sitzend und das stehende Kind haltend, ganz links steht Joseph mit frisch gepflückten Datteln in der Hand, nach denen das Kind greift. Das

Bild ist fein komponiert in einem Fluß diagonaler Linien, die von rechts nach links ansteigen, und von köstlicher Farbe. Der Wald ist dunkel, Marias Kleid weiß, Josephs Gewand strohgelb; jeder Farbenton ist für sich echt und zu den übrigen wieder besonders gestimmt. Die Heiligenscheine fehlen, wie oft bei Correggio auf derartigen Darstellungen. Es ist ein Vorgang aus dem Leben, aber mit etwas Poesie umwoben, ein Idyll. — Ein Kind desselben Geistes ist die etwas spätere „Madonna mit dem Kaninchen" (Neapel), die, nach ihrem bunten Kopftuch la Zingarella benannt, sich im Walde gelagert hat und noch unter ihrer starken Übermalung großen Reiz ausübt. Kleine Engel in den Baumkronen sind entzückend graziös gezeichnet, und die Wolken, auf denen sie einherfahren, sind noch nicht so massiv, wie auf späteren großen Bildern. — Ganz ähnlich komponiert, nur entgegengesetzt, im Profil von rechts nach links gerichtet, ist auf einem etwa gleichzeitigen Bilde (Uffizien Nr. 1134) in einer Landschaft mit Hütte die „anbetende Madonna", die im weiten blauen Mantel vor dem am Boden liegenden Kinde kniet und mit einem ans Kokette streifenden Ausdruck ihm spielend ihre schönen Hände zeigt. In solchen kleinen Zügen der Verweltlichung ist Correggio unerschöpflich. Nur darf man in diesen Bildern nie das Heilige suchen wollen. — „Christus im Garten" vor der knieenden Magdalena (Madrid) steht da mit einem an das Theater erinnernden Pathos. Seine beiden Arme und die Hauptlinien von Magdalenas Gestalt geben wieder den schönen, oben erwähnten Diagonalfluß, diesmal von links nach rechts, und dazu fährt magisch ein dämmerhaftes Helldunkel durch die Büsche. — Von ähnlichem Charakter ist Gethsemane, ebenfalls ein Breitbild und nicht für eine Kirche gemalt (im Besitz des Herzogs von Wellington; eine besser erhaltene alte Kopie in London Nr. 76; Abb. 249). — Also dies ist der Effekt, an den wir uns halten sollen: Linien, Licht und Farbe. Die heilige Geschichte ist nur die Unterlage. Ist es nicht seltsam, daß wir kein weltliches Genrebild von Correggio haben, daß er insbesondere das bei Tizian erwähnte höfische Gesellschaftsbild (S. 285) nicht gepflegt hat, für das seine Technik doch in so hohem Maße geeignet war? Wir werden annehmen dürfen, daß ihm in seinem einfachen Leben die Veranlassung dazu fehlte. So ging er, wie es ihm natürlich war, von dem Andachtbilde aus und legte das Weltliche seiner Kunst in dessen Zutaten.

Wir kommen nun zu den großen Kirchentafeln, der Dresdener „Nacht" (1530 abgeliefert), der „Madonna mit dem h. Hieronymus" und der „Madonna della Scodella" 1527 bis 28 (beide in Parma). Dieses letzte



Abb. 249. Gethsemane, von Correggio (Kopie). London.

Bild, die Madonna mit der Schale, nimmt das Motiv der kleinen „Ruhe auf der Flucht" (S. 369) wieder auf. Es ist beinahe dieselbe Komposition, nur in umgekehrter Richtung und mit lebensgroßen Figuren, dazu im Hochformat, so daß nun die diagonale Linie steiler ansteigt von der Madonna links und dem Kinde an ihrer linken Seite zu dem Joseph rechts, der aufrecht steht und mit dem ausgestreckten linken Arm die Früchte von einer hohen Palme pflückt. Oben sitzen wieder Putten, auf blasenartig zusammengeballten Wolken. Das Bild hat Schaden gelitten, ist aber doch noch großartig und farbenschön. — Die „Nacht" ist leider in der Farbe so gut wie vollständig zerstört, wenigstens an den Stellen, die das Hauptinteresse bieten. Der Tag dagegen, die Madonna mit Hieronymus und Magdalena (Parma; Abb. 250), strahlt noch in fast ursprünglicher Schönheit und ist bei diesem Zustande der Erhaltung das am meisten imponierende Staffeleibild Correggios. Es steht in der Komposition über der „Madonna mit dem h. Sebastian", die er gleichzeitig für die Schützengilde von Modena malte (Dresden), denn

Bild ist fein komponiert in einem Fluß diagonaler Linien, die von rechts nach links ansteigen, und von köstlicher Farbe. Der Wald ist dunkel, Marias Kleid weiß, Josephs Gewand strohgelb; jeder Farbenton ist für sich echt und zu den übrigen wieder besonders gestimmt. Die Heiligenscheine fehlen, wie oft bei Correggio auf derartigen Darstellungen. Es ist ein Vorgang aus dem Leben, aber mit etwas Poesie umwoben, ein Idyll. — Ein Kind desselben Geistes ist die etwas spätere „Madonna mit dem Kaninchen“ (Neapel), die, nach ihrem bunten Kopftuch la Zingarella benannt, sich im Walde gelagert hat und noch unter ihrer starken Übermalung großen Reiz ausübt. Kleine Engel in den Baumkronen sind entzückend graziös gezeichnet, und die Wolken, auf denen sie einherfahren, sind noch nicht so massiv, wie auf späteren großen Bildern. — Ganz ähnlich komponiert, nur entgegengesetzt, im Profil von rechts nach links gerichtet, ist auf einem etwa gleichzeitigen Bilde (Uffizien Nr. 1134) in einer Landschaft mit Hütte die „anbetende Madonna“, die im weiten blauen Mantel vor dem am Boden liegenden Kinde kniet und mit einem ans Kokette streifenden Ausdruck ihm spielend ihre schönen Hände zeigt. In solchen kleinen Zügen der Verweltlichung ist Correggio unerschöpflich. Nur darf man in diesen Bildern nie das Heilige suchen wollen. — „Christus im Garten“ vor der knieenden Magdalena (Madrid) steht da mit einem an das Theater erinnernden Pathos. Seine beiden Arme und die Hauptlinien von Magdalenas Gestalt geben wieder den schönen, oben erwähnten Diagonalfluß, diesmal von links nach rechts, und dazu fährt magisch ein dämmerhaftes Helldunkel durch die Büsche. — Von ähnlichem Charakter ist Gethsemane, ebenfalls ein Breitbild und nicht für eine Kirche gemalt (im Besitz des Herzogs von Wellington; eine besser erhaltene alte Kopie in London Nr. 76; Abb. 249). — Also dies ist der Effekt, an den wir uns halten sollen: Linien, Licht und Farbe. Die heilige Geschichte ist nur die Unterlage. Ist es nicht seltsam, daß wir kein weltliches Genrebild von Correggio haben, daß er insbesondere das bei Tizian erwähnte höfische Gesellschaftsbild (S. 285) nicht gepflegt hat, für das seine Technik doch in so hohem Maße geeignet war? Wir werden annehmen dürfen, daß ihm in seinem einfachen Leben die Veranlassung dazu fehlte. So ging er, wie es ihm natürlich war, von dem Andachtbilde aus und legte das Weltliche seiner Kunst in dessen Zutaten.

Wir kommen nun zu den großen Kirchentafeln, der Dresdener „Nacht“ (1530 abgeliefert), der „Madonna mit dem h. Hieronymus“ und der „Madonna della Scodella“ 1527 bis 28 (beide in Parma). Dieses letzte



Abb. 249. Gethsemane, von Correggio (Kopie). London.

Bild, die Madonna mit der Schale, nimmt das Motiv der kleinen „Ruhe auf der Flucht“ (S. 369) wieder auf. Es ist beinahe dieselbe Komposition, nur in umgekehrter Richtung und mit lebensgroßen Figuren, dazu im Hochformat, so daß nun die diagonale Linie steiler ansteigt von der Madonna links und dem Kinde an ihrer linken Seite zu dem Joseph rechts, der aufrecht steht und mit dem ausgestreckten linken Arm die Früchte von einer hohen Palme pflückt. Oben sitzen wieder Putten, auf blasenartig zusammengeballten Wolken. Das Bild hat Schaden gelitten, ist aber doch noch großartig und farbenschön. — Die „Nacht“ ist leider in der Farbe so gut wie vollständig zerstört, wenigstens an den Stellen, die das Hauptinteresse bieten. Der Tag dagegen, die Madonna mit Hieronymus und Magdalena (Parma; Abb. 250), strahlt noch in fast ursprünglicher Schönheit und ist bei diesem Zustande der Erhaltung das am meisten imponierende Staffeleibild Correggios. Es steht in der Komposition über der „Madonna mit dem h. Sebastian“, die er gleichzeitig für die Schützengilde von Modena malte (Dresden), denn

gegen diese gehalten ist es einfach und übersichtlich in den Linien. Und er gibt uns hierin das Idealmaß dessen, was mit dem allzu flüssigen Stil der Hochblüte überhaupt noch zu erreichen war. Mehr an Kraft, als er auf dem „Tag“ festgehalten hat, darf man von ihm nicht fordern, seit er die Zeit der Madonna mit dem h. Franz hinter sich hat. Zunächst ist klar, daß auch dies alles im Grunde genommen nur „heiliges Genre“ ist trotz dem großen Format und der Bestimmung für den Platz über einem Kirchenaltar. Der Figuren sind mehr, und das Idyllische in der Stimmung der kleinen Bilder fällt weg. Aber es sind dieselben passiven, glücklich genießenden Menschen, die wir früher schilderten, die keinem unangenehmen Eindrucke zugänglich sind. Hier auf dem „Tag“ sind sie miteinander verbunden durch einen Akt zärtlicher, weicher Devotion, dessen Mittelpunkt das Christkind ist. Es ist nicht bloß in dieser äußeren Haltung, sondern ebenso in den dargestellten einzelnen Gebilden, keine natürliche Welt, sondern eine gedachte, über die ein unendlicher Zauber von Licht und Farbe gebreitet ist. Wem das nicht genügt, für den hat Correggio nicht gemalt. Für die Schule der Caracci war, wie wir sahen, dieser umfangreiche, halbnackte und doch so schmelzartig weiche, aufrecht stehende Hieronymus — der höchste Gegenstand der Gruppe links am Bildrande — das Ideal eines Kunstwerks. Wir treten heute einer solchen Erscheinung und so auch den übrigen Figuren nur mit dem selbstverständlichen Vorbehalte gegenüber, den das einfachste Nachdenken gegen ihren Inhalt und ihr geistiges Wesen erhebt, und freuen uns im übrigen über die malerische Schönheit einer Welt, die wir ja nicht für wirklich zu nehmen gezwungen werden sollen. Die Mannigfaltigkeit der Halbtöne hat schon ein Kenner und Nachahmer dieser Malweise, Raffael Mengs, an diesem Bilde hervorgehoben, und die Durchsichtigkeit neben und trotz dem soliden Impasto bezeichnet sicher einen Höhepunkt der italienischen Maltechnik. Nur gibt es daneben noch andere, z. B. Tizian. Und es darf uns die Höhe der Technik und die Grazie in den Linien des Figürlichen, womit uns Correggio für sich einzunehmen weiß, nicht verleiten, die Figuren selbst für etwas höheres ihrem Inhalte nach zu nehmen, als sie sind. Einem feinen Kenner ist es so ergangen, wenn er meint: schönres als die zu den Füßen der Madonna hingegossene Magdalena, die die Wange an das Knie des Kindes schmiegt, sei nie gemalt worden; kein Bild des Cinquecento habe diese Wirkung, auch die Sixtinische Madonna nicht. Und vielleicht böte uns die Antike plastisch nichts so vollendetes, wie dieses Malerische (Julius Meyer).

Auf der stark restaurierten „Madonna mit dem h. Sebastian“ hat der Maler durch Nebengestalten, die zu dem Mittelpunkte keine geistige Beziehung



Abb. 250. Der „Tag“, von Correggio. Parma, Pinakothek.

mehr haben, insbesondere durch den schlafenden Rochus und durch Putten in verschiedenen Lebensaltern, zwar die Einzelschönheiten vermehrt, aber dem Gesamtaufbau, dem es nun an den bestimmenden Hauptlinien fehlt, Schaden getan. Dies ist wohl in der Tafelmalerei das erste Beispiel eines zweck-

gegen diese gehalten ist es einfach und übersichtlich in den Linien. Und er gibt uns hierin das Idealmaß dessen, was mit dem allzu flüssigen Stil der Hochblüte überhaupt noch zu erreichen war. Mehr an Kraft, als er auf dem „Tag“ festgehalten hat, darf man von ihm nicht fordern, seit er die Zeit der Madonna mit dem h. Franz hinter sich hat. Zunächst ist klar, daß auch dies alles im Grunde genommen nur „heiliges Genre“ ist trotz dem großen Format und der Bestimmung für den Platz über einem Kirchenaltar. Der Figuren sind mehr, und das Idyllische in der Stimmung der kleinen Bilder fällt weg. Aber es sind dieselben passiven, glücklich genießenden Menschen, die wir früher schilderten, die keinem unangenehmen Eindrucke zugänglich sind. Hier auf dem „Tag“ sind sie miteinander verbunden durch einen Akt zärtlicher, weicher Devotion, dessen Mittelpunkt das Christkind ist. Es ist nicht bloß in dieser äußeren Haltung, sondern ebenso in den dargestellten einzelnen Gebilden, keine natürliche Welt, sondern eine gedachte, über die ein unendlicher Zauber von Licht und Farbe gebreitet ist. Wem das nicht genügt, für den hat Correggio nicht gemalt. Für die Schule der Caracci war, wie wir sahen, dieser umfangreiche, halbnackte und doch so schmelzartig weiche, aufrecht stehende Hieronymus — der höchste Gegenstand der Gruppe links am Bildrande — das Ideal eines Kunstwerks. Wir treten heute einer solchen Erscheinung und so auch den übrigen Figuren nur mit dem selbstverständlichen Vorbehalte gegenüber, den das einfachste Nachdenken gegen ihren Inhalt und ihr geistiges Wesen erhebt, und freuen uns im übrigen über die malerische Schönheit einer Welt, die wir ja nicht für wirklich zu nehmen gezwungen werden sollen. Die Mannigfaltigkeit der Halbtöne hat schon ein Kenner und Nachahmer dieser Malweise, Raffael Mengs, an diesem Bilde hervorgehoben, und die Durchsichtigkeit neben und trotz dem soliden Impasto bezeichnet sicher einen Höhepunkt der italienischen Maltechnik. Nur gibt es daneben noch andere, z. B. Tizian. Und es darf uns die Höhe der Technik und die Grazie in den Linien des Figürlichen, womit uns Correggio für sich einzunehmen weiß, nicht verleiten, die Figuren selbst für etwas höheres ihrem Inhalte nach zu nehmen, als sie sind. Einem feinen Kenner ist es so ergangen, wenn er meint: schöneres als die zu den Füßen der Madonna hingegossene Magdalena, die die Wange an das Knie des Kindes schmiegt, sei nie gemalt worden; kein Bild des Cinquecento habe diese Wirkung, auch die Sixtinische Madonna nicht. Und vielleicht böte uns die Antike plastisch nichts so vollendetes, wie dieses Malerische (Julius Meyer).

Auf der stark restaurierten „Madonna mit dem h. Sebastian“ hat der Maler durch Nebengestalten, die zu dem Mittelpunkte keine geistige Beziehung



Abb. 250. Der „Tag“, von Correggio. Parma, Pinakothek.

mehr haben, insbesondere durch den schlafenden Rochus und durch Putten in verschiedenen Lebensaltern, zwar die Einzelschönheiten vermehrt, aber dem Gesamtaufbau, dem es nun an den bestimmenden Hauptlinien fehlt, Schaden getan. Dies ist wohl in der Tafelmalerei das erste Beispiel eines zweck-

losen Durcheinanders von allerlei schönen Figuren. Noch mehr trifft das für die „Madonna mit dem h. Georg" zu (1531/2. Dresden), wo die alte Farbenoberfläche übrigens fast verschwunden ist. Das Bild enthält unter anderem vier nackte Putten, die mit den Waffen des Ritters spielen und deren Lebenswahrheit Guido Reni bei einem Besuche so entzückte, daß er sich später einmal scherzweise bei einem Freunde nach ihrem Befinden erkundigte. Aber es zeigt nun auch voll ausgebildet eine Art die menschliche Form zu behandeln, deren Anfänge man schon recht früh bei Correggio wahrnehmen kann. Ursprünglich ernst gemeinte Handlungen der Personen gehen in Andeutungen und Gesten über, momentaner Gesichtsausdruck wird durch ein allgemeines Lächeln ersetzt, und aus festen Stellungen werden schwankende, gleichgültige Haltungen. Auf dieser Bahn verschwindet in der Formgebung Correggios zuletzt jede gerade Linie, alle Umrisse biegen sich aus- oder einwärts und scheinen zu schwanken, und in dem zitternden Lichte fließen auf Bildern mit vielen Figuren die Formen der verschiedenen Körper schlangenartig oder wellenförmig (undulierend) aneinander vorüber, und nirgends findet das Auge, namentlich wenn die Landschaft fehlt und Glorien mit Engelköpfen den Hintergrund bilden, wie auf diesen Kirchentafeln, — einen Punkt, auf dem es ausruhen könnte.

In diesen späteren Jahren wandte sich Correggio auch mythologischen Gegenständen zu, die, so wie er sie auffaßte, für seine Zeichnung und seine Palette wohl die dankbarsten Aufgaben gewesen sind. Denn mit dieser Welt der Phantasie verträgt sich das leuchtende Fleisch und das zitternde Licht und das geheimnisvolle Helldunkel der Wolken und der Gebüsche am besten. Die Vermittlung der Aufträge übernahm hier der Hof von Mantua, der die Gattung liebte,*) und für den Correggio noch bei Lebzeiten seines Vorgängers Lorenzo Costa und gewissermaßen unter dessen Augen einige dieser Bilder gemalt hat. Wir werden durch ihn an Tizian erinnert (S. 284), und es könnte sehr wohl sein, daß dieser einige davon gesehen hätte, z. B. die „Antiope". In diesem Bilde (Louvre; wir wissen nur, daß es aus Mantua stammt, aber nicht, wann oder für wen es gemalt wurde) ist das Zusammenstimmen der Landschaft mit dem traumhaften Dasein der Figuren so ausgedrückt, das silberne Dämmerlicht des Waldes zu der ruhenden Nymphe und dem scheinbar schlummernden Amor in eine so innige Beziehung gesetzt, daß wir den

*) Markgraf Friedrich läßt durch seinen Agenten in Rom dem Sebastiano del Piombo bei einer Bestellung 1524 mitteilen: Non siano cose da santi, ma qualche pitture vaghe e belle da vedere.



Abb. 251. Leda (rechte Hälfte), von Correggio. Berlin.

vollen Eindruck einer märchenhaften Erscheinung erhalten würden, wenn nicht die unedle Leiblichkeit der Figuren mißtönig vorklänge. Technisch ebenso vollendet, in der Wirkung jedoch ungleich bedeutender ist die Darstellung eines noch stärker pulsierenden Sinnenlebens bei hellem Sonnenlichte auf dem trotz

losen Durcheinanders von allerlei schönen Figuren. Noch mehr trifft das für die „Madonna mit dem h. Georg“ zu (1531/2. Dresden), wo die alte Farbenoberfläche übrigens fast verschwunden ist. Das Bild enthält unter anderem vier nackte Putten, die mit den Waffen des Ritters spielen und deren Lebenswahrheit Guido Reni bei einem Besuche so entzückte, daß er sich später einmal scherzweise bei einem Freunde nach ihrem Befinden erkundigte. Aber es zeigt nun auch voll ausgebildet eine Art die menschliche Form zu behandeln, deren Anfänge man schon recht früh bei Correggio wahrnehmen kann. Ursprünglich ernst gemeinte Handlungen der Personen gehen in Andeutungen und Gesten über, momentaner Gesichtsausdruck wird durch ein allgemeines Lächeln ersetzt, und aus festen Stellungen werden schwankende, gleichgültige Haltungen. Auf dieser Bahn verschwindet in der Formgebung Correggios zuletzt jede gerade Linie, alle Umrisse biegen sich aus- oder einwärts und scheinen zu schwanken, und in dem zitternden Lichte fließen auf Bildern mit vielen Figuren die Formen der verschiedenen Körper schlangenartig oder wellenförmig (undulierend) aneinander vorüber, und nirgends findet das Auge, namentlich wenn die Landschaft fehlt und Glorien mit Engelköpfen den Hintergrund bilden, wie auf diesen Kirchentafeln, — einen Punkt, auf dem es ausruhen könnte.

In diesen späteren Jahren wandte sich Correggio auch *mythologischen* Gegenständen zu, die, so wie er sie auffaßte, für seine Zeichnung und seine Palette wohl die dankbarsten Aufgaben gewesen sind. Denn mit dieser Welt der Phantasie verträgt sich das leuchtende Fleisch und das zitternde Licht und das geheimnisvolle Helldunkel der Wolken und der Gebüsche am besten. Die Vermittlung der Aufträge übernahm hier der Hof von Mantua, der die Gattung liebte,*) und für den Correggio noch bei Lebzeiten seines Vorgängers Lorenzo Costa und gewissermaßen unter dessen Augen einige dieser Bilder gemalt hat. Wir werden durch ihn an Tizian erinnert (S. 284), und es könnte sehr wohl sein, daß dieser einige davon gesehen hätte, z. B. die „Antiope“. In diesem Bilde (Louvre; wir wissen nur, daß es aus Mantua stammt, aber nicht, wann oder für wen es gemalt wurde) ist das Zusammenstimmen der Landschaft mit dem traumhaften Dasein der Figuren so ausgedrückt, das silberne Dämmerlicht des Waldes zu der ruhenden Nymphe und dem scheinbar schlummernden Amor in eine so innige Beziehung gesetzt, daß wir den

*) Markgraf Friedrich läßt durch seinen Agenten in Rom dem Sebastiano del Piombo bei einer Bestellung 1524 mitteilen: Non siano cose da santi, ma qualche pitture vaghe e belle da vedere.



Abb. 251. Leda (rechte Hälfte), von Correggio. Berlin.

vollen Eindruck einer märchenhaften Erscheinung erhalten würden, wenn nicht die unedle Leiblichkeit der Figuren mißtönig vorklänge. Technisch ebenso vollendet, in der Wirkung jedoch ungleich bedeutender ist die Darstellung eines noch stärker pulsierenden Sinnenlebens bei hellem Sonnenlichte auf dem trotz

aller Zerstörung noch herrlichen Bilde der Leda mit ihren Gefährtinnen (Berlin; Abb. 251), das nach 1530 im Auftrage des Herzogs Federigo für Karl V. gemalt wurde. Auf derselben Höhe steht die etwa gleichzeitige und ebenfalls für Karl V. gemalte „Jo“ (Wien). Weniger edel in der Haltung und künstlerisch geringer sind die vor einem halbwüchsigen Amor ruhende „Danae“ (bis vor kurzem in der Galerie Borghese), noch ordinärer, weil weniger naiv als jene „Antiope“, — und der von seinem Adler emporgetragene „Ganymed“ (Wien). Die letzten vier Bilder kamen zwischen 1601 und 3 aus Spanien in den Besitz Kaiser Rudolfs II.

Gleich ihrem Sohne hat auch die Markgräfin Isabella noch in diesen Jahren ihres Alters Correggio beschäftigt. In ihrem letzten „Studio“ hingen laut Inventar (I, S. 373) neben den früher erwähnten fünf Bildern Mantegnas, Peruginos und Costas auch noch zwei kleinere Allegorien in Tempera von Correggio (jetzt im Kabinett der Zeichnungen des Louvre): „Bestrafung des Lasters“ und „Belohnung der Tugend“, gleichmäßig komponierte Figuren in der Landschaft, unbedeutend und stark manieriert, ganz in dem reifen Stil jener großen mythologischen Bilder. (Seltsamerweise setzt sie ein Verfasser großer Bücher in Correggios früheste Jugend, als er zum erstenmal in Mantua gewesen sei, noch vor die Dresdener „Madonna mit dem h. Franz“!) — Nun hatten wir endlich noch bis vor wenigen Jahren in einem seither abgebrochenen Zimmer des Castello di Corte eine hübsche Deckendekoration mit Putten zwischen Laubgewinden (Abb. 252), über die keine schriftliche Überlieferung Kunde gibt. Ein sicheres Werk Correggios, das in diese letzten Jahre gehört, denn der kleine Wohnraum, die „Palazzina“, ist erst seit 1531 angebaut worden.

Correggio fehlten für seine Person die gelehrten Voraussetzungen, um sich dem Altertum nachempfindend zu nähern, mehr als vielleicht irgend einem. Dafür gehörte er als Künstler noch der goldenen Zeit an, die aus eigenem Geiste der Antike gleichwertiges schafft, ohne nachzuahmen und nach äußeren Ähnlichkeiten und Attributen zu suchen. Und wenn seine malerische Technik, verglichen mit der venezianischen, wie wir gesehen haben, der Natur gegenüber einige Schritte zurückbleibt, hier auf diesem Gebiete des Mythologischen möchte man meinen, daß sie gerade mit ihrer Ausdrucksweise ihren Zweck noch vollkommener erreicht habe.



Abb. 252. Aus einer Deckendekoration des Castello di Corte, von Correggio.

Wir kommen nun zu Tintoretto und Paolo Veronese. Wie verhalten sich diese zu den älteren Venezianern, und inwiefern bilden sie eine Gruppe für sich? Um das zu erkennen, bedarf es zunächst eines Blickes auf einige ihrer unmittelbaren Vorgänger.

Während der langen Lebenszeit Tizians treffen wir in Venedig und in den Städten des Festlands noch eine größere Anzahl von Malern, die die gute Tradition der Schule fortsetzen. Das bedeutendste Talent unter ihnen ist Giovanni Antonio da Pordenone (Friaul), der eine Menge tüchtiger Fresken in verschiedenen oberitalienischen Städten malte und zuletzt auch als Tizians Rival in Venedig auftrat († 1539). Von seinem jüngeren Verwandten, Bernardino Licinio da Pordenone, haben wir zahlreiche flottgemalte datierte (von 1524 bis 42) Staffeleibilder mit Figurengruppen und Porträts. Fabrikmäßig eingerichtet tritt uns sodann die Handfertigkeit entgegen in der aus Bassano stammenden Familie da Ponte, einem Vater, Jacopo, mit seinen vier Söhnen, die seit etwa 1530 ungefähr hundert Jahre lang enorme Mengen von Leinwand bedecken mit reich staffierten Landschaften, oft in Breitformat, wie sie früher von den Bonifazi gemalt wurden. Sie sind weniger fein als diese, erfreuen uns aber bis zuletzt durch ihr warmes Kolorit und eine natürliche Behaglichkeit des Schilderns in ihren ländlichen Szenen, wenn sie z. B. in den Geschichten aus dem Alten Testament ganze Herden nicht schlecht gezeichneter Tiere vor uns auftreiben. Beinahe in jeder Galerie

aller Zerstörung noch herrlichen Bilde der Leda mit ihren Gefährtinnen (Berlin; Abb. 251), das nach 1530 im Auftrage des Herzogs Federigo für Karl V. gemalt wurde. Auf derselben Höhe steht die etwa gleichzeitige und ebenfalls für Karl V. gemalte „Jo“ (Wien). Weniger edel in der Haltung und künstlerisch geringer sind die vor einem halbwüchsigen Amor ruhende „Danae“ (bis vor kurzem in der Galerie Borghese), noch ordinärer, weil weniger naiv als jene „Antiope“, — und der von seinem Adler emporgetragene „Ganymed“ (Wien). Die letzten vier Bilder kamen zwischen 1601 und 3 aus Spanien in den Besitz Kaiser Rudolfs II.

Gleich ihrem Sohne hat auch die Markgräfin Isabella noch in diesen Jahren ihres Alters Correggio beschäftigt. In ihrem letzten „Studio“ hingen laut Inventar (I, S. 373) neben den früher erwähnten fünf Bildern Mantegnas, Peruginos und Costas auch noch zwei kleinere Allegorien in Tempera von Correggio (jetzt im Kabinett der Zeichnungen des Louvre): „Bestrafung des Lasters“ und „Belohnung der Tugend“, gleichmäßig komponierte Figuren in der Landschaft, unbedeutend und stark manieriert, ganz in dem reifen Stil jener großen mythologischen Bilder. (Seltsamerweise setzt sie ein Verfasser großer Bücher in Correggios früheste Jugend, als er zum erstenmal in Mantua gewesen sei, noch vor die Dresdener „Madonna mit dem h. Franz“!) — Nun hatten wir endlich noch bis vor wenigen Jahren in einem seither abgebrochenen Zimmer des Castello di Corte eine hübsche Deckendekoration mit Putten zwischen Laubgewinden (Abb. 252), über die keine schriftliche Überlieferung Kunde gibt. Ein sicheres Werk Correggios, das in diese letzten Jahre gehört, denn der kleine Wohnraum, die „Palazzina“, ist erst seit 1531 angebaut worden.

Correggio fehlten für seine Person die gelehrten Voraussetzungen, um sich dem Altertum nachempfindend zu nähern, mehr als vielleicht irgend einem. Dafür gehörte er als Künstler noch der goldenen Zeit an, die aus eigenem Geiste der Antike gleichwertiges schafft, ohne nachzuahmen und nach äußeren Ähnlichkeiten und Attributen zu suchen. Und wenn seine malerische Technik, verglichen mit der venezianischen, wie wir gesehen haben, der Natur gegenüber einige Schritte zurückbleibt, hier auf diesem Gebiete des Mythologischen möchte man meinen, daß sie gerade mit ihrer Ausdrucksweise ihren Zweck noch vollkommener erreicht habe.



Abb. 252. Aus einer Deckendekoration des Castello di Corte, von Correggio.

Wir kommen nun zu Tintoretto und Paolo Veronese. Wie verhalten sich diese zu den älteren Venezianern, und inwiefern bilden sie eine Gruppe für sich? Um das zu erkennen, bedarf es zunächst eines Blickes auf einige ihrer unmittelbaren Vorgänger.

Während der langen Lebenszeit Tizians treffen wir in Venedig und in den Städten des Festlands noch eine größere Anzahl von Malern, die die gute Tradition der Schule fortsetzen. Das bedeutendste Talent unter ihnen ist Giovanni Antonio da Pordenone (Friaul), der eine Menge tüchtiger Fresken in verschiedenen oberitalienischen Städten malte und zuletzt auch als Tizians Rival in Venedig auftrat († 1539). Von seinem jüngeren Verwandten, Bernardino Licinio da Pordenone, haben wir zahlreiche flottgemalte datierte (von 1524 bis 42) Staffeleibilder mit Figurengruppen und Porträts. Fabrikmäßig eingerichtet tritt uns sodann die Handfertigkeit entgegen in der aus Bassano stammenden Familie da Ponte, einem Vater, Jacopo, mit seinen vier Söhnen, die seit etwa 1530 ungefähr hundert Jahre lang enorme Mengen von Leinwand bedecken mit reich staffierten Landschaften, oft in Breitformat, wie sie früher von den Bonifazi gemalt wurden. Sie sind weniger fein als diese, erfreuen uns aber bis zuletzt durch ihr warmes Kolorit und eine natürliche Behaglichkeit des Schilderns in ihren ländlichen Szenen, wenn sie z. B. in den Geschichten aus dem Alten Testament ganze Herden nicht schlecht gezeichneter Tiere vor uns auftreiben. Beinahe in jeder Galerie

finden sich einige Stücke davon. Außerdem pflegen sie die Eigentümlichkeit der Venezianer, das Bildnis, mit allmählich abnehmender Frische weiter. Dagegen führt uns ein andrer Spätling, Tizians Hauptschüler Paris Bordone aus Treviso († 1570) mit zahlreichen tiefgestimmten Madonnen und Gesellschaftsbildern und vor allem mit seinen Porträts noch einmal nahe an die Leistungen der besten Zeit hinan; wir werden oft bei ihm an Giorgione erinnert, dessen Bilder gewiß auf ihn Eindruck gemacht haben. Alle diese haben auch neben Tintoretto und Paolo an der Ausmalung des Dogenpalastes gearbeitet.

Alle, so verschiedenen Rang sie auch untereinander einnehmen, sind Nachfolger und Nachahmer. Sie deuten nur rückwärts, und man bedarf ihrer nicht einmal mehr zur Ergänzung ihrer älteren und größeren Vorgänger, da diese uns auch ohne sie hinlänglich verständlich sind. Darum genügt hier die Aufzählung ihrer Namen. Anders verhält es sich mit Tintoretto und Paolo Veronese. Ihre Kunst enthält, abgesehen davon, daß sie venezianisch ist, noch etwas neues, und darum müssen sie besonders behandelt werden.

Tintoretto, das „Färberlein“, wurde Jacopo Robusti aus Venedig (1519—94) als Sohn eines Färbers von klein auf genannt; hätte er seinen Beinamen später nach seiner eigenen Person bekommen, so würde man ihn passender Tintorone genannt haben, denn er war mit dem Pinsel so betriebsam, wie kaum jemand vor ihm. Mit einem Eifer, dem kein Auftrag früh genug kam, und einer Schnellfertigkeit, die, wo andere Bewerber sich bei einer Konkurrenz mit Zeichnungen und Skizzen einfanden, schon mit ausgeführten Bildern zur Stelle war, mit einem glühenden Ehrgeiz endlich, der sich oftmals mit der knappen Erstattung der Auslagen begnügte, übernahm er jede Aufgabe, deren er habhaft werden konnte, und äußerlich gemessen hat er wohl zehnmal soviel Fläche mit Farben bedeckt, wie Tizian in seinem fast hundertjährigen Leben. Aber wenn auch das Meiste davon nur Mache ist und bloß durch die erstaunliche Bravour des Schnellmalers ausgezeichnet, so hatte er doch in Wahrheit ein nicht nur großes, sondern auch durch gründliches Studium vielseitig ausgebildetes Talent. Er beherrschte Figur und Porträt, Architektur und Landschaft, Zeichnung und Farbe, Fresko und Öltechnik, alles freilich auf seine Weise.

Am besten gehen wir bei ihm von der Zeichnung aus. Diese hatte, wie oft bemerkt worden ist, für die älteren Venezianer im Vergleich mit der

Farbe nicht die Bedeutung, wie für die Florentiner. Die Erfindung war einfacher, die Durchbildung der körperlichen Formen weniger tief und ausgedehnt, weil das Nackte zurücktrat und das Zuständliche, nicht die Handlung und die Bewegung ausgedrückt werden sollten, und dadurch empfingen auch die Kraft und das Pathos ihr bescheidneres Maß. So hatte die an Stimmungen reiche, aber doch ruhige Erscheinung der guten, einheimischen Malerkunst, die Bruderschaft der echten Farbe nach einem Ausdrucke Anselm Feuerbachs, in Venedig ihren Platz gefunden und mehrere Geschlechter hindurch behauptet, ohne daß sie seit Jacopo Bellinis Rückkehr aus Padua merklich von außen beeinflußt worden wäre. Tizian und seine Genossen waren unbeirrt von Florenz oder Rom ihren Weg gegangen. Sebastiano del Piombo mußte, um von Michelangelo unterworfen zu werden, erst ganz nach Rom übersiedeln. Diese glückliche Harmonie, an der bis dahin alle teilgenommen, und von der auch die kleinsten Talente Vorteil gehabt hatten, wurde nun zum erstenmale durch Tintoretto gestört. Ihm tat es Michelangelo gleich im Anfang an. Er zeichnete nach Gipsabgüssen und Modellen, auch bei künstlicher Beleuchtung, und studierte besonders eifrig die vier Tageszeiten des Medizeerdenkmals nach kleinen Reduktionen, die Daniel von Volterra verfertigt hatte. So erwarb er sich eine Kenntnis des Anatomischen, wie sie keiner der älteren Venezianer gehabt hatte. Aber diese brauchten sie ja auch nicht für ihre Aufgaben, während ihn ein alles andre beiseite drängendes Verlangen trieb, seiner Heimat eine dramatische Kunst zu geben. Nun ergeht er sich im Darstellen nackter muskulöser Gestalten, er bringt sie in die verschiedensten Stellungen, er drückt die heftigsten Bewegungen aus und bezwingt die schwierigsten Verkürzungen, und wenn ihm auch vieles in seiner Flüchtigkeit mißlungen ist, so staunen wir doch bei dem vielen Gelungenen nicht weniger über diese Fähigkeit und diese Fertigkeit.

Nach seinen Absichten sollte sich nun die Zeichnung Michelangelos mit dem venezianischen Kolorit verbinden (die Worte standen als Spruch an einer Wand seiner Werkstatt), aber es war eine seltsame Verbindung. Ihn leitete nicht eine verhältnismäßig zahme Kunstmaxime, wie sie bald darauf die Caracci aufstellten und mit großer Überlegung verwirklichten. Er war durch Anlage und aus Überzeugung Naturalist; das trieb ihn zu Michelangelo, und dem sollte sich die venezianische Farbe anpassen. Aber die venezianische Farbe, die ziemlich gleichmäßig vom Licht umflossene, leicht und sanft in Halbtönen modellierende, paßte nicht zu diesen kräftig aneinander stoßenden Formen. Tintoretto war zuerst Tizians Schüler gewesen, aber nur kurze



Abb. 253. Die Ehebrecherin vor Christus (Mittelstück), von Tintoretto. Venedig, Akademie.

Zeit, denn er vertrug sich nicht mit ihm, so wenig wie sich seine Kunst später mit der Tizianischen vertragen konnte. Mehr sagte ihm der Dalmatiner Andrea Schiavone zu, dessen Bilder mit ihren kräftigen Farben und den tiefen Atelierschatten er studierte. Auf diesem Wege schien ihm die Vermählung der Formen Michelangelos mit dem venezianischen Kolorit eher erreichbar. Auf seinen früheren Bildern, so lange er als Suchender erscheint, ist er sogar sehr tüchtig im Kolorit (zwei große Bilder aus einer aufgehobenen Scuola, in der Akademie, „Sündenfall“ und „Tod Abels“, deren erstes außerdem etwas von der Stimmung der großen pastoralen Historien Tizians hat), und auch sehr spät noch zeigt er bisweilen, daß er nicht vergebens in Tizians Schule gewesen ist, so nahe kommt er seinem großen Vorbilde mit seiner goldenen Farbe. Wir geben, zugleich als Beispiel, wie er religiöse Gegenstände behandelt, ein späteres, noch gut gemaltes Bild, die *Ehebrecherin vor Christus* (Akademie; Abb. 253). Die Typen sind niedrig und die Köpfe derb und deutlich genug, nur der Christuskopf ist



Abb. 254. Wunder des Markus, von Tintoretto. Venedig, Akademie.

flach und leer. Die Körperformen sind kräftig in Michelangelos Art, und die energische Belebung des Ganzen ist für das, was Tintoretto wollte, — auch in der Farbe, dem vortönenden Gelb — ausgezeichnet gelungen. Mit der Zeit eignete er sich eine *Technik* an, unter der die Farbe notleiden mußte. Bei dem Vielen, was er auf sich nahm, und bei den großen Flächen seiner meisten Bilder sollte alles schnell gehen. Manchmal malte er ganz prima, sonst aber legte er die Komposition in Grau mit weißen Lichtern und schwarzen Schatten an und deckte dann gleich mit Lokalfarbe, ohne die Übergänge mit Lasuren abzustimmen, so daß nicht nur die Töne von vornherein unvermittelt zueinander standen, sondern auch das Ganze nachträglich infolge des Durchwachsens der schwarzen Schatten noch härter, stumpfer und farbloser wurde. Während sich so die Farbe immer weiter von der guten Überlieferung entfernt, treibt die Formgewandtheit den Zeichner zügellos weiter, oft zu langweiligen, teilnahmlos hingesetzten Massen von Figuren, oft aber auch zu den kühnsten Bravourstücken, stürzenden und sich aneinander drängenden Gestalten, die sogar Michelangelos Schüler Vasari als Ausgeburten einer wahrhaft fürchterlichen Phantasie (il più terribile cervello) erscheinen

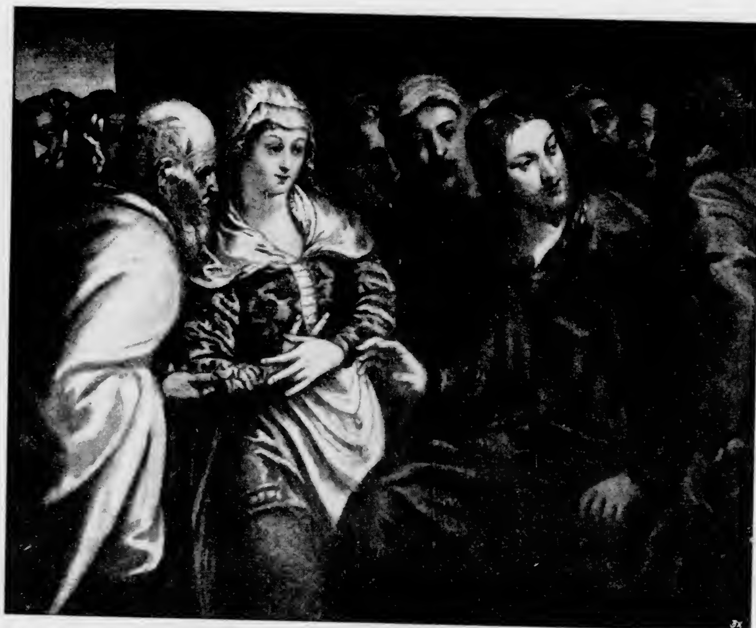


Abb. 253. Die Ehebrecherin vor Christus (Mittelstück), von Tintoretto. Venedig, Akademie.

Zeit, denn er vertrug sich nicht mit ihm, so wenig wie sich seine Kunst später mit der Tizianischen vertragen konnte. Mehr sagte ihm der Dalmatiner Andrea Schiavone zu, dessen Bilder mit ihren kräftigen Farben und den tiefen Atelierschatten er studierte. Auf diesem Wege schien ihm die Vermählung der Formen Michelangelos mit dem venezianischen Kolorit eher erreichbar. Auf seinen früheren Bildern, so lange er als Suchender erscheint, ist er sogar sehr tüchtig im Kolorit (zwei große Bilder aus einer aufgehobenen Scuola, in der Akademie, „Sündenfall“ und „Tod Abels“, deren erstes außerdem etwas von der Stimmung der großen pastoralen Historien Tizians hat), und auch sehr spät noch zeigt er bisweilen, daß er nicht vergebens in Tizians Schule gewesen ist, so nahe kommt er seinem großen Vorbilde mit seiner goldenen Farbe. Wir geben, zugleich als Beispiel, wie er religiöse Gegenstände behandelt, ein späteres, noch gut gemaltes Bild, die *Ehebrecherin vor Christus* (Akademie; Abb. 253). Die Typen sind niedrig und die Köpfe derb und deutlich genug, nur der Christuskopf ist



Abb. 254. Wunder des Markus, von Tintoretto. Venedig, Akademie.

flach und leer. Die Körperformen sind kräftig in Michelangelos Art, und die energische Belebung des Ganzen ist für das, was Tintoretto wollte, — auch in der Farbe, dem vortönenden Gelb — ausgezeichnet gelungen. Mit der Zeit eignete er sich eine *Technik* an, unter der die Farbe notleiden mußte. Bei dem Vielen, was er auf sich nahm, und bei den großen Flächen seiner meisten Bilder sollte alles schnell gehen. Manchmal malte er ganz prima, sonst aber legte er die Komposition in Grau mit weißen Lichtern und schwarzen Schatten an und deckte dann gleich mit Lokalfarbe, ohne die Übergänge mit Lasuren abzustimmen, so daß nicht nur die Töne von vornherein unvermittelt zueinander standen, sondern auch das Ganze nachträglich infolge des Durchwachsens der schwarzen Schatten noch härter, stumpfer und farbloser wurde. Während sich so die Farbe immer weiter von der guten Überlieferung entfernt, treibt die Formgewandtheit den Zeichner zügellos weiter, oft zu langweiligen, teilnahmlos hingesetzten Massen von Figuren, oft aber auch zu den kühnsten Bravourstücken, stürzenden und sich aneinander drängenden Gestalten, die sogar Michelangelos Schüler Vasari als Ausgeburten einer wahrhaft fürchterlichen Phantasie (il più terribile cervello) erscheinen

mußten: *Befreiung des gemarterten Sklaven durch den herniederfahrenden Markus*, an Kraft, Bewegungsreichtum und farbiger Lichtwirkung von keinem zweiten Werke Tintorettos erreicht (Akademie, um 1548; Abb. 254).

Aber in seinem Kreise in Venedig, zu dem eine große Zahl angesehener Männer gehörte, war er trotz Tizian ein gefeierter Künstler. Seine früheren Bilder sind für uns im ganzen die erfreulicheren, aber auch später gibt er unter vielem Mittelgut noch Ausgezeichnetes, oft nur in Einzelheiten. Kaum ein anderer Maler ist so ungleich in seinen Leistungen, und bei seiner launenhaften Willkür ist es nicht möglich, seine Bilder nach ihren inneren oder technischen Eigenschaften chronologisch zu bestimmen. Von einer Entwicklung kann bei ihm kaum geredet werden, er ist ein Maler der Verfallzeit. Am wenigsten konnte er sich im *Bildnis*, wenn es sich um wichtige Aufträge handelte, gehen lassen, denn hierin war man in Venedig durch die großen Meister an ordentliche Arbeit gewöhnt worden. So liefert er neben vielen geringeren Porträts immer auch einzelne wahre Prachtstücke, die dann wohl noch effektvoller sind als die meisten Tizianischen, aber nicht so tief und geistig, weil sie weniger den ganzen Menschen, als ein Augenblicksbild von ihm wiederzugeben scheinen. Manchmal tritt er sogar in die Nähe Tizians, dem er nach neuerem Urteil einzelne Bilder streitig zu machen angefangen hat, so das des greisen Luigi Cornaro aus Padua, der in der Literatur durch seine Traktate vom mäßigen Leben bekannt ist (Florenz,

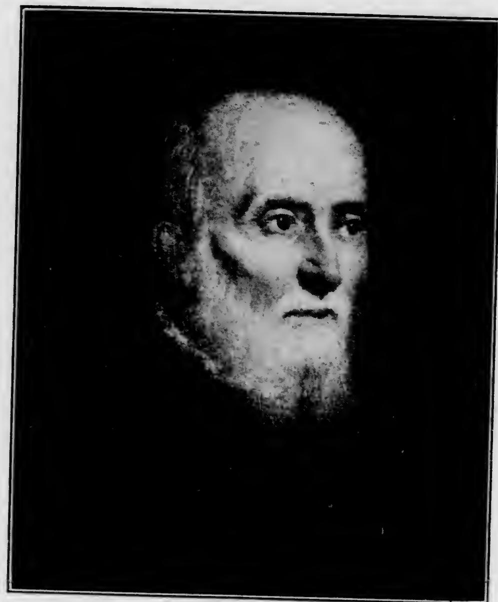


Abb. 255. Luigi Cornaro (Teilstück), von Tintoretto. Florenz, Pal. Pitti Nr. 83.

Pal. Pitti; Abb. 255), ein Meisterwerk von delikater Beobachtung, das bis auf Crowe und Cavalcaselle für Tizianisch galt. Auch das hier mitgeteilte Bildnis des Dogen Moncenigo (Akademie; Abb. 256), ganz in Gelbbraun ohne den hermelinbesetzten Purpurmantel der Galatracht, ist in seiner

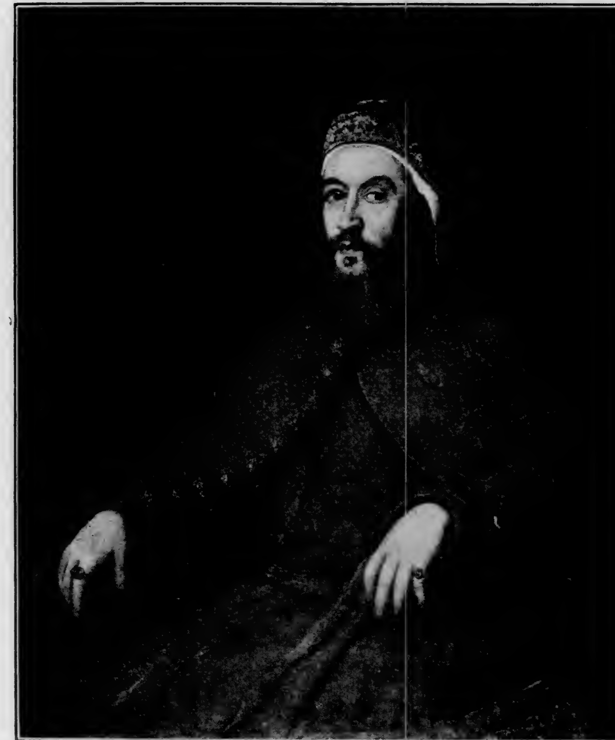


Abb. 256. Bildnis des Dogen Moncenigo, von Tintoretto. Venedig, Akademie.

allgemeinen Erscheinung vornehm, alles einzelne ist diskret und mit Sorgfalt behandelt und nichts übertrieben, aber der Kopf herrscht doch nicht so über das Ganze, wie wir es auf Porträts der größten Bildnismaler sehen, und das liegt nie ganz allein am Original, wenn auch nicht alle Originale gleich interessant sein können. Von den zahlreichen Prokuratoren- und Senatorenbildern sind die meisten roh und handwerksmäßig, ohne weiteres erkennbar

mußten: Befreiung des gemarterten Sklaven durch den herniederfahrenden Markus, an Kraft, Bewegungsreichtum und farbiger Lichtwirkung von keinem zweiten Werke Tintorettos erreicht (Akademie, um 1548; Abb. 254).

Aber in seinem Kreise in Venedig, zu dem eine große Zahl angesehener Männer gehörte, war er trotz Tizian ein gefeierter Künstler. Seine früheren Bilder sind für uns im ganzen die erfreulicheren, aber auch später gibt er unter vielem Mittelgut noch Ausgezeichnetes, oft nur in Einzelheiten. Kaum ein anderer Maler ist so ungleich in seinen Leistungen, und bei seiner launenhaften Willkür ist es nicht möglich, seine Bilder nach ihren inneren oder technischen Eigenschaften chronologisch zu bestimmen. Von einer Entwicklung kann bei ihm kaum geredet werden, er ist ein Maler der Verfallzeit. Am wenigsten konnte er sich im Bildnis, wenn es sich um wichtige Aufträge handelte, gehen lassen, denn hierin war man in Venedig durch die großen Meister an ordentliche Arbeit gewöhnt worden. So liefert er neben vielen geringeren Porträts immer auch einzelne wahre Prachtstücke, die dann wohl noch effektvoller sind als die meisten Tizianischen, aber nicht so tief und geistig, weil sie weniger den ganzen Menschen, als ein Augenblicksbild von ihm wiederzugeben scheinen. Manchmal tritt er sogar in die Nähe Tizians, dem er nach neuerem Urteil einzelne Bilder streitig zu machen angefangen hat, so das des greisen Luigi Cornaro aus Padua, der in der Literatur durch seine Traktate vom mäßigen Leben bekannt ist (Florenz,

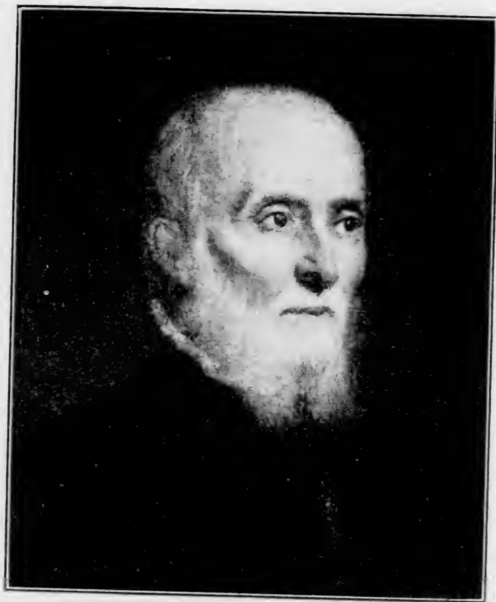


Abb. 255. Luigi Cornaro (Teilstück), von Tintoretto. Florenz, Pal. Pitti Nr. 83.

Pal. Pitti; Abb. 255), ein Meisterwerk von delikater Beobachtung, das bis auf Crowe und Cavalcaselle für Tizianisch galt. Auch das hier mitgeteilte Bildnis des Dogen Moncenigo (Akademie; Abb. 256), ganz in Gelbbraun ohne den hermelinbesetzten Purpurmantel der Galatracht, ist in seiner allgemeinen Erscheinung vornehm, alles einzelne ist diskret und mit Sorgfalt behandelt und nichts übertrieben, aber der Kopf herrscht doch nicht so über das Ganze, wie wir es auf Porträts der größten Bildnismaler sehen, und das liegt nie ganz allein am Original, wenn auch nicht alle Originale gleich interessant sein können. Von den zahlreichen Prokuratoren- und Senatorenbildern sind die meisten roh und handwerksmäßig, ohne weiteres erkennbar

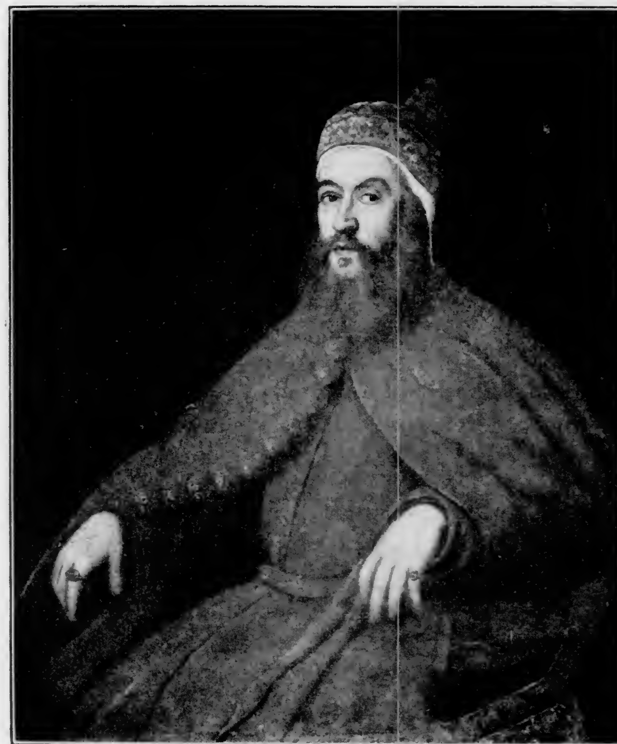


Abb. 256. Bildnis des Dogen Moncenigo, von Tintoretto. Venedig, Akademie.

am Strich und sogar an dem Ausdruck der Köpfe, denn es ist, als hätten diese Menschen gar kein eigenes Gesicht mehr, sondern nur noch eines nach des Künstlers Belieben.

Da die Kunstgeschichte nicht das Malen verzeichnen, sondern das Gemalte abschätzen soll, so würden wir den Eindruck des Größeren und Besseren schädigen und die Geschichte fälschen, wollten wir dem Geringeren, weil es massenhaft auftritt, mehr Raum gönnen, als ihm seinem inneren Werte nach zukommt. Ein Satz der Kunstbetrachtung, der schlechthin ausgesprochen dem unbefugten und bequemen Verallgemeinern das Wort redet: qui unum vidit, omnia vidit, hat Tintoretto gegenüber seine Berechtigung. Denn bei ihm kann der Betrachter aus wenigen Stücken schon das Ganze erkennen und den Künstler soweit verstehen, daß, wo uns sehr vieles begegnet wie in Venedig, dieses uns vermöge der äußeren Eigenschaften wohl noch eine große Bewunderung abnötigt. Aber es wird uns doch nicht mehr neu oder unverständlich sein; es wird uns auch nicht lange festhalten, weil es darin keine Tiefen zu ergründen gibt.

Diese Auffassung ist grundsätzlich verschieden von der heute beinahe herrschenden Meinung, die auf Ruskin zurückgeht. Die Engländer, die ihren bedeutenden Landsmann als Schriftsteller und Sozialpolitiker gebührend hochstellen, sind viel zu vernünftig, um nicht längst eingesehen zu haben, daß seine ohne historischen Sinn und diskursive Erkenntnis konstruierten Geschmacksurteile über die Kunst der Vergangenheit bloß subjektive Wunderlichkeiten eines geistreichen, ungeschulten Verstandes sind. Derweile hat seine drüben abgelegte Kunstphilosophie, wenn man diese Bezeichnung gelten lassen will, auf dem Kontinent ihre Eroberungen gemacht, und wir haben in Deutschland eine „Ruskingemeinde". Ruskin konstruierte sich früh einen Kanon der sieben großen Koloristen der Welt aus zwei Engländern (!), Correggio und den vier großen Venezianern, deren größter Tintoretto gewesen sein soll. Ihm, der wunderbare Sachen gemalt, der aber durch seine dem Michelangelo abgesehene Figurenplastik und die Wildheit seiner Bewegungen die Harmonie der venezianischen Kunst von Grund aus zerstört hat, diesen hochbegabten Routinier rühmt sich Ruskin als den größten Venezianer und damit den größten aller Maler überhaupt erkannt und erwiesen zu haben, und während er übrigens in seiner Kunstlehre beständig mit den Begriffen des Einfachen und Natürlichen arbeitet, hat er hier das Künstliche, Ungesunde, Dekadente der Stilvermischung nicht einmal bemerkt. Bei uns aber hat sich auf diese Weise aus der Ruskingemeinde noch eine besondere Tintorettogemeinde entwickelt.



Abb. 257. Das Abendmahl, von Tintoretto. Venedig, S. Giorgio Maggiore.

Wir geben noch eine Übersicht über Tintorettos größere Gemäldecyklen in Venedig, wo alles Wichtigere von ihm geblieben ist; außerhalb Italiens kommen Bilder von ihm nur vereinzelt vor.

In jüngeren Jahren lieferte er den Bilderschmuck für die Kirche Madonna dell' Orto, zunächst zwei schmale Wandbilder von riesiger Höhe im Chor: „Anbetung des goldenen Kalbes" und „Jüngstes Gericht", zerfahren in der Komposition und voll der wildesten Bewegung, künstlerische Kraftleistungen, die in unseren Tagen die höchste Bewunderung hervorrufen; Jakob Burckhardt nannte sie konfus und abgeschmackt. Unter den ferneren Arbeiten Tintorettos in dieser Kirche zeichnet sich „Mariä Tempelgang", ursprünglich äußere Orgeldecke, aus durch eine dem Gegenstande angemessene ruhig schöne Anordnung und wohl die glücklichste Farbenharmonie, die der Künstler je gegeben hat.

In die Jahre seit 1560 fällt die Ausstattung der Scuola di S. Rocco mit über fünfzig Decken- und Wandgemälden, deren mit Recht bewundertes Hauptstück die umfangreiche „Kreuzigung" ist. Außer dieser findet sich noch im einzelnen manches Gute, aber der Eindruck des Ganzen ist Routine und Verfall. Alle diese Bilder sind außerdem nachgedunkelt und haben zum Betrachten ungenügendes Licht, eine Unzuträglichkeit, die sich aus dem venezia-

am Strich und sogar an dem Ausdruck der Köpfe, denn es ist, als hätten diese Menschen gar kein eigenes Gesicht mehr, sondern nur noch eines nach des Künstlers Belieben.

Da die Kunstgeschichte nicht das Malen verzeichnen, sondern das Gemalte abschätzen soll, so würden wir den Eindruck des Größeren und Besseren schädigen und die Geschichte fälschen, wollten wir dem Geringeren, weil es massenhaft auftritt, mehr Raum gönnen, als ihm seinem inneren Werte nach zukommt. Ein Satz der Kunstbetrachtung, der schlechthin ausgesprochen dem unbefugten und bequemen Verallgemeinern das Wort redet: qui unum vidit, omnia vidit, hat Tintoretto gegenüber seine Berechtigung. Denn bei ihm kann der Betrachter aus wenigen Stücken schon das Ganze erkennen und den Künstler soweit verstehen, daß, wo uns sehr vieles begegnet wie in Venedig, dieses uns vermöge der äußeren Eigenschaften wohl noch eine große Bewunderung abnötigt. Aber es wird uns doch nicht mehr neu oder unverständlich sein; es wird uns auch nicht lange festhalten, weil es darin keine Tiefen zu ergründen gibt.

Diese Auffassung ist grundsätzlich verschieden von der heute beinahe herrschenden Meinung, die auf Ruskin zurückgeht. Die Engländer, die ihren bedeutenden Landsmann als Schriftsteller und Sozialpolitiker gebührend hochstellen, sind viel zu vernünftig, um nicht längst eingesehen zu haben, daß seine ohne historischen Sinn und diskursive Erkenntnis konstruierten Geschmacksurteile über die Kunst der Vergangenheit bloß subjektive Wunderlichkeiten eines geistreichen, ungeschulten Verstandes sind. Derweile hat seine drüben abgelegte Kunstphilosophie, wenn man diese Bezeichnung gelten lassen will, auf dem Kontinent ihre Eroberungen gemacht, und wir haben in Deutschland eine „Ruskingemeinde“. Ruskin konstruierte sich früh einen Kanon der sieben großen Koloristen der Welt aus zwei Engländern (!), Correggio und den vier großen Venezianern, deren größter Tintoretto gewesen sein soll. Ihm, der wunderbare Sachen gemalt, der aber durch seine dem Michelangelo abgesehene Figurenplastik und die Wildheit seiner Bewegungen die Harmonie der venezianischen Kunst von Grund aus zerstört hat, diesen hochbegabten Routinier rühmt sich Ruskin als den größten Venezianer und damit den größten aller Maler überhaupt erkannt und erwiesen zu haben, und während er übrigens in seiner Kunstlehre beständig mit den Begriffen des Einfachen und Natürlichen arbeitet, hat er hier das Künstliche, Ungesunde, Dekadente der Stilvermischung nicht einmal bemerkt. Bei uns aber hat sich auf diese Weise aus der Ruskingemeinde noch eine besondere Tintorettogemeinde entwickelt.



Abb. 257. Das Abendmahl, von Tintoretto. Venedig, S. Giorgio Maggiore.

Wir geben noch eine Übersicht über Tintorettos größere Gemäldecyklen in Venedig, wo alles Wichtigere von ihm geblieben ist; außerhalb Italiens kommen Bilder von ihm nur vereinzelt vor.

In jüngeren Jahren lieferte er den Bilderschmuck für die Kirche Madonna dell' Orto, zunächst zwei schmale Wandbilder von riesiger Höhe im Chor: „Anbetung des goldenen Kalbes“ und „Jüngstes Gericht“, zerfahren in der Komposition und voll der wildesten Bewegung, künstlerische Kraftleistungen, die in unseren Tagen die höchste Bewunderung hervorrufen; Jakob Burckhardt nannte sie konfus und abgeschmackt. Unter den ferneren Arbeiten Tintorettos in dieser Kirche zeichnet sich „Mariä Tempelgang“, ursprünglich äußere Orgeldecke, aus durch eine dem Gegenstande angemessene ruhig schöne Anordnung und wohl die glücklichste Farbenharmonie, die der Künstler je gegeben hat.

In die Jahre seit 1560 fällt die Ausstattung der Scuola di S. Rocco mit über fünfzig Decken- und Wandgemälden, deren mit Recht bewundertes Hauptstück die umfangreiche „Kreuzigung“ ist. Außer dieser findet sich noch im einzelnen manches Gute, aber der Eindruck des Ganzen ist Routine und Verfall. Alle diese Bilder sind außerdem nachgedunkelt und haben zum Betrachten ungenügendes Licht, eine Unzuträglichkeit, die sich aus dem venezia-



Abb. 258. Der Saal des Großen Rats im Dogenpalast zu Venedig.

nischen Ersatz des Freskos nicht nur in dieser einen Scuola ergeben hat. Der Freskant muß auf die Belichtung der Wand, die er bemalt, Rücksicht nehmen. Das Tuchbild entsteht in der Werkstatt und nimmt mit dem Licht fürlieb, das ihm die Wand nachträglich gewährt. Es darf wohl einmal ausgesprochen werden, daß dieses venezianische Ersatzfresko doch nur ein Notbehelf ist, der gegen die reine Wirkung des Freskos auf unser Auge nicht aufkommt. Und wenn wir uns eine Reihe in die Wand gerahmter Gemälde in einem Saal mit seinen geraden Flächen noch gefallen lassen, so wirkt diese Dekorationsweise in einer Kirche, wenn das Tafelbild von den Altären auf Wände und Decken übergreift, geradezu stilwidrig. Sogar ihr bestes Beispiel, S. Sebastiano, unterliegt diesem Eindrucke, und Paolo Veronese

mag das empfunden haben, als er hin und wieder zum reinen Fresko zurückgriff.

Während der Arbeiten für S. Rocco malte Tintoretto noch die fünf Altarbilder in S. Giorgio Maggiore: Abendmahl (Abb. 257), Mannaregen usw. Sudeleien, die ihm zu ewiger Schmach gereichen, nannte sie Jakob Burckhardt. Heute sieht man gerade in diesen Bildern den Virtuosen, der seine eignen Wege geht.



Abb. 259. Ariadne und Bacchus, von Tintoretto. Venedig, Dogenpalast.

Sehr ausgedehnt ist der Bilderschmuck des Dogenpalastes, für den er zunächst noch vor den Bränden von 1574 und 1577, seit 1560 tätig war, dann aber namentlich nachher. Er malte hier in sämtlichen Räumen und im ganzen viel mehr als Paolo, schon weil er diesen lange überlebte, im einzelnen aber, wo er mit ihm zusammentrifft, ist er bei weitem nicht so glücklich. Am berühmtesten ist seines Umfanges wegen das „Paradies“ in dem Saale des Großen Rats (Abb. 258), das größte Bild der Welt, wie man es zu nennen pflegt; günstig war aber der Gegenstand nicht für seine Art. Auch

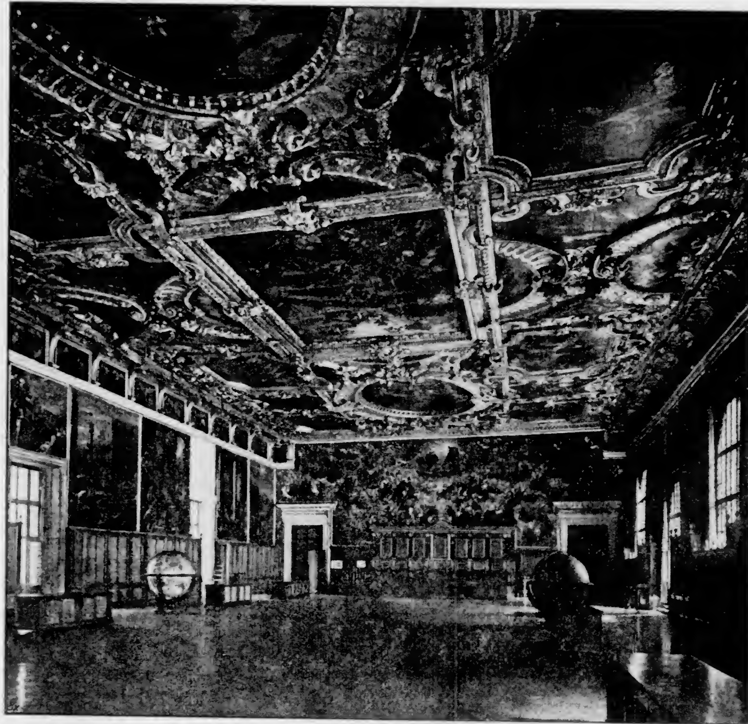


Abb. 258. Der Saal des Großen Rats im Dogenpalast zu Venedig.

nischen Ersatz des Freskos nicht nur in dieser einen Scuola ergeben hat. Der Freskant muß auf die Belichtung der Wand, die er bemalt, Rücksicht nehmen. Das Tuchbild entsteht in der Werkstatt und nimmt mit dem Licht fürlieb, das ihm die Wand nachträglich gewährt. Es darf wohl einmal ausgesprochen werden, daß dieses venezianische Ersatzfresko doch nur ein Notbehelf ist, der gegen die reine Wirkung des Freskos auf unser Auge nicht aufkommt. Und wenn wir uns eine Reihe in die Wand gerahmter Gemälde in einem Saal mit seinen geraden Flächen noch gefallen lassen, so wirkt diese Dekorationsweise in einer Kirche, wenn das Tafelbild von den Altären auf Wände und Decken übergreift, geradezu stilwidrig. Sogar ihr bestes Beispiel, S. Sebastiano, unterliegt diesem Eindrucke, und Paolo Veronese

mag das empfunden haben, als er hin und wieder zum reinen Fresko zurückgriff.

Während der Arbeiten für S. Rocco malte Tintoretto noch die fünf Altarbilder in S. Giorgio Maggiore: Abendmahl (Abb. 257), Mannaregen usw. Sudeleien, die ihm zu ewiger Schmach gereichen, nannte sie Jakob Burckhardt. Heute sieht man gerade in diesen Bildern den Virtuosen, der seine eignen Wege geht.

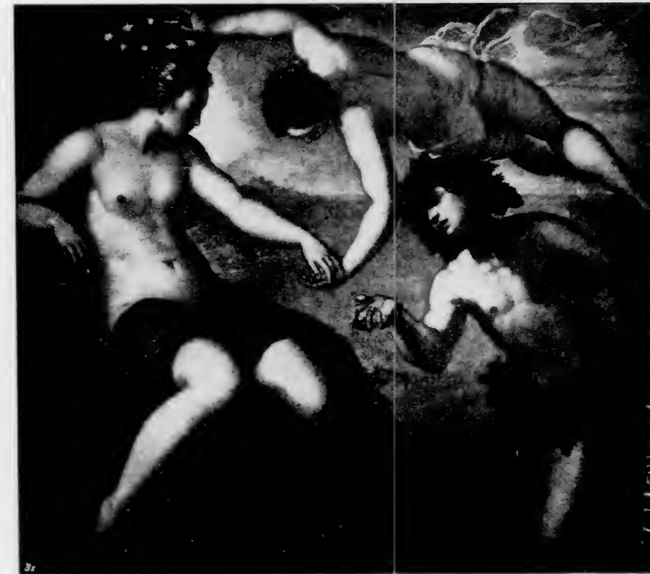


Abb. 259. Ariadne und Bacchus, von Tintoretto. Venedig, Dogenpalast.

Sehr ausgedehnt ist der Bilderschmuck des Dogenpalastes, für den er zunächst noch vor den Bränden von 1574 und 1577, seit 1560 tätig war, dann aber namentlich nachher. Er malte hier in sämtlichen Räumen und im ganzen viel mehr als Paolo, schon weil er diesen lange überlebte, im einzelnen aber, wo er mit ihm zusammentrifft, ist er bei weitem nicht so glücklich. Am berühmtesten ist seines Umfanges wegen das „Paradies“ in dem Saale des Großen Rats (Abb. 258), das größte Bild der Welt, wie man es zu nennen pflegt; günstig war aber der Gegenstand nicht für seine Art. Auch

die sehr zahlreichen Repräsentationen, ähnlich den bereits von Giovanni Bellini und Tizian gemalten, Empfehlungsbilder, unten mit Dogen und Senatoren,



Abb. 260. Raub der Europa, von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

mit heimgekehrten Siegern und Trophäen, darüber heilige Glorien (Atrio quadrato, Decke der Sala delle quattro Porte, Sala del Collegio, del Senato),

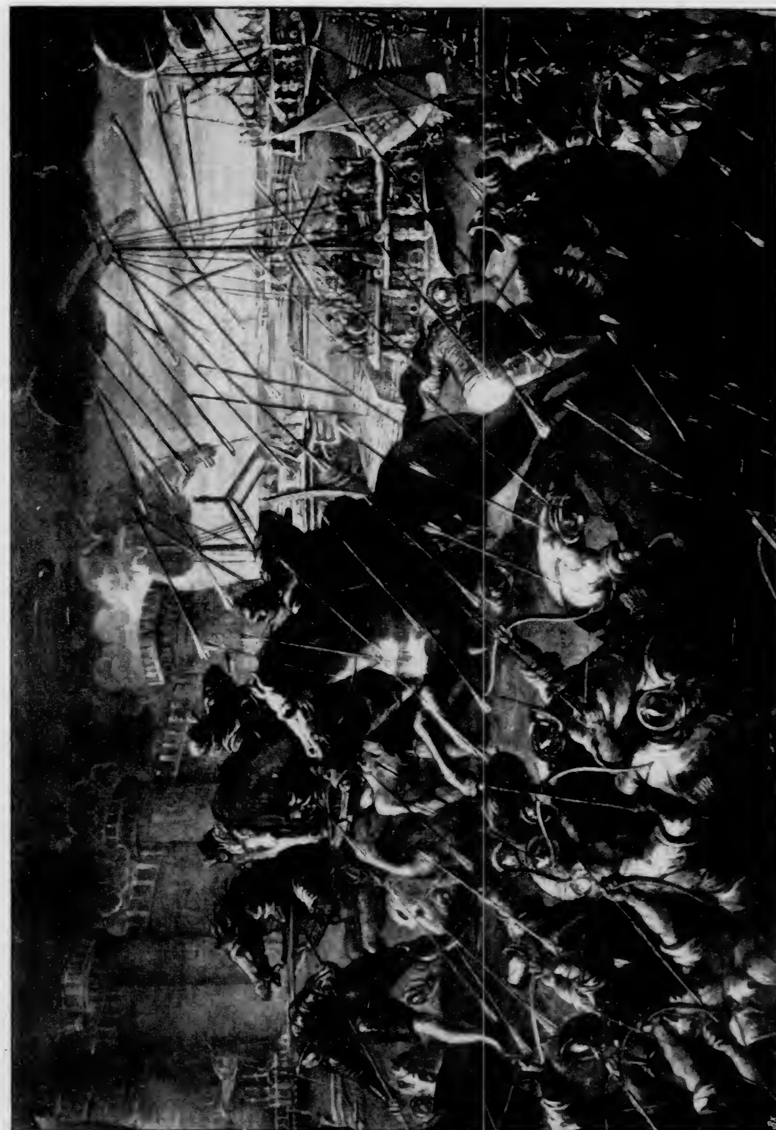


Abb. 261. Eroberung von Zara (Teilstück), von Tintoretto. Venedig, Dogenpalast.

die sehr zahlreichen Repräsentationen, ähnlich den bereits von Giovanni Bellini und Tizian gemalten, Empfehlungsbilder, unten mit Dogen und Senatoren,



Abb. 260. Raub der Europa, von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

mit heimgekehrten Siegern und Trophäen, darüber heilige Glorien (Atrio quadrato, Decke der Sala delle quattro Porte, Sala del Collegio, del Senato),

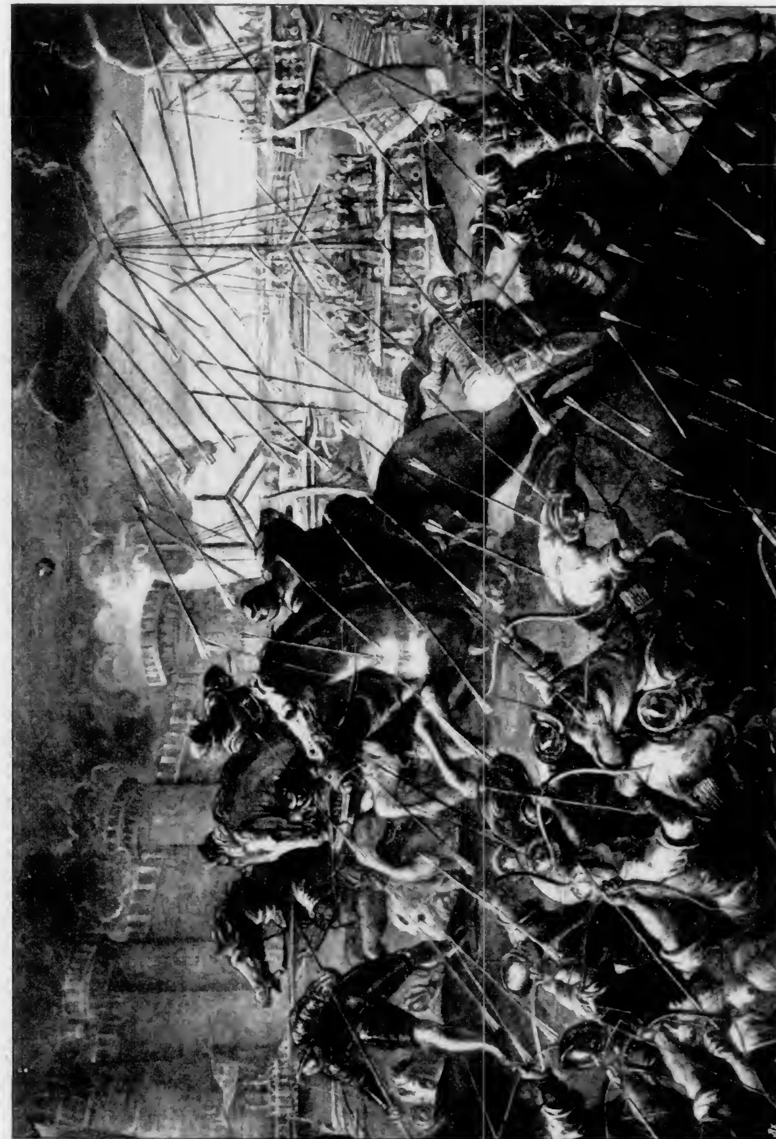


Abb. 261. Eroberung von Zara (Teilstück), von Tintoretto. Venedig, Dogenpalast.

aber auch Venezia auf dem Thron, umgeben von gleich hohen allegorisierenden Frauen (Decken der Sala del Senato) — waren für Tintorettos Talent zu zahme Aufgaben, obwohl manche einzelne Figur und manches Porträt ihm gut geraten ist. Unter den mythologischen Vorwürfen mag als Beispiel des Besseren eines seiner vier Wandbilder in der Sala dell' Anticollegio hervorgehoben werden: Ariadne und Bacchus (Abb. 259), spät, 1578, aber noch ganz vortrefflich in der Farbe, dem Geiste nach hingegen und in den Linien z. B. der rückwärtig heranschwebenden Venus und der gut gezeichneten aber hölzern sitzenden Ariadne doch recht entfernt von allem, was wir uns unter antiker Anmut vorzustellen pflegen. In solchen Gegenständen besonders fordert Tintoretto den Vergleich mit Paolo Veronese heraus, der in demselben Raume seine vielbewunderte und oft von der späteren Kunst als Muster benutzte Entführung der Europa gemalt hat, leider stark nachgedunkelt (Abb. 260). Wir geben diese graziöse Umdeutung eines antiken Sagenbildes gleich hier, wo sie zunächst ohne weiteres zeigt, wie sehr Paolo in der Gattung dem Tintoretto überlegen ist. Aber auch vielen anderen, z. B. was die Stimmung betrifft, unbedingt dem Giulio Romano. Denn Paolo hat uns noch eigenes Leben zu geben, woran wir Anteil nehmen können. Es geht auf die Reise. Wohin, das sehen wir durch die Lichtung der Bäume hindurch, und vor uns vorne im Gebüsch wird noch eilig die Schmückung der hohen Reisenden vollendet, der dabei doch etwas bänglich ums Herz wird, ganz anders als ihren geschäftigen Dienerinnen und den Amoretten, die nur an ein Freudenfest denken. Aber freilich, an dem Höchsten gemessen, wird das Bild zu einer leichten Dekoration, von der Fromentin sagen konnte: décadence et déclin.

Im Saal des Großen Rates oberhalb des „Paradieses" am Plafond finden sich von Tintoretto noch fünf Gemälde, eine Repräsentation und vier Schlachtenbilder, und ein fünftes enthält die anstoßende Sala dello Scrutinio (die im übrigen meist von Schülern und Gehilfen ausgemalt ist) als Wandbild: die Eroberung von Zara (Abb. 261). Hier ist der Künstler mehr in seinem Elemente, er stellt den wirklichen Krieg dar mit Menschengedränge und heftigem Pathos, nicht in idealer Abkürzung, wie es Paolo und die älteren Venezianer bei solchen Gelegenheiten machen. Als Dekoration wirkt diese Art von Naturschilderung nicht angenehm, und zwar nicht bloß um der vielen gewissenhaft porträtierten Kriegsinstrumente willen, für Tintoretto aber war sie das Günstigste, denn er konnte darin seine Herrschaft zeigen über die menschliche Figur auch bei den gewagtesten Stellungen und Bewegungen.

Tintoretto war in Venedig schon ein vielbewunderter Meister, er war schon oft mit dem nun bald achtzigjährigen Tizian als Bewerber auf den Plan getreten: da kam, erst siebenundzwanzig Jahre alt (1555), Paolo Caliari, genannt Veronese (1528—88), aus seiner Geburtsstadt Verona herüber, wo sich an eine alte, hohe Tradition (I, S. 383) tüchtige Nachfolger angeschlossen hatten, deren Bilder außerhalb Oberitaliens nicht häufig gefunden werden: Liberale da Verona († 1536), Girolamo dai Libri († 1556) und die hauptsächlichsten Vertreter des Raffaelischen Zeitalters Caroto († 1546) und Cavazzola († 1522). Also in einer kunstreichen Stadt mit einer eigenen politischen Geschichte war er aufgewachsen. Sein Lehrer, Badile, war ein solcher guter Provinzialmaler, wenn er auch Cavazzola nicht erreichte, an dessen kräftig gezeichneten, tieffarbigen Bildern Paolo vorzugsweise lernte. Paolos Vater war Bildhauer, und daß der Sohn für diese Kunst anfänglich bestimmt wurde, wird nicht zu seinem Nachteil gewesen sein. Man denkt ja, wenn man von ihm spricht, immer zuerst nur an die Farbe, aber er hatte daneben eine ebenso sichere Herrschaft über die Form, die menschliche sowohl, wie die architektonische. Ein zuständiger Beurteiler, Anselm Feuerbach, sagt darüber: „Die Beweglichkeit und Anmut seiner Gestalten ist stets mit der Sicherheit gezeichnet, die vollkommenes Vertrauen einflößt; seine Farbe ist immer im Rapport mit der Natur, sei es, daß seine Figuren in geschlossenen Räumen oder in freier Luft sich bewegen. Seine kühnsten Verkürzungen zeigen stets die vollkommenste Kenntnis des menschlichen Organismus. Man nehme jeden beliebigen Frauenkopf aus dem Bilde heraus, und man wird staunen über die Formvollendung und seelenvolle Schönheit. Ich kenne keinen Maler, dem es gegönnt gewesen wäre, aus nächster Umgebung den Extrakt seiner Zeit zum vollendeten Typus zu gestalten, wie Veronese."

Als Paolo nach Venedig übersiedelte, hatte er trotz seiner Jugend schon sehr viel gemalt, namentlich Fresken in den Häusern und Villen Veronas und der umliegenden Städte. Sein äußeres Leben verlief fortan harmonisch und heiter, wie seine Kunst. Ein Liebling der Grazien und der Götter, glücklich und wohlangesehen, wie später sein großer Nachstrebender Rubens, unangefochten und unbeneidet von seinen Fachgenossen, von dem Altmeister Tizian, der Tintorettos Gegner war, freundlich gefördert, hatte er keinen wesentlichen Mißerfolg jemals zu überwinden. So konnte er leicht und freigebig spenden, was die Mitwelt dankbar aus seinen Händen entgegennahm, äußerlich kaum weniger fruchtbar als Tintoretto, unterstützt von tüchtigen Genossen, die ganz in seine Art eingearbeitet waren. Es sind dies Zelotti,

der sehr korrekt zeichnet, in der Farbe jedoch hinter ihm zurückbleibt, Ponchino, den man an den etwas plumperen, gedrungenen Figuren erkennt, Paolos jüngerer Bruder Benedetto († 1598), Paolos Söhne (er war seit 1566 mit einer Tochter Badiles glücklich verheiratet), Gabriele († 1631) und der begabtere Carletto († 1596). Diese drei setzen nach seinem Tode die Werkstatt fort und pflegen sich auch auf ihren Bildern als Heredes Paoli V. zu bezeichnen. Es gibt kaum eine Galerie, die nicht ein Stück von diesem Reichtum aufzuweisen hätte. Außerhalb Italiens besitzt London namentlich ein hervorragendes Bild, die „Familie des Darius" (um 1565), Paris unter anderm zwei seiner Gastmähler, Dresden als Hauptschatz die vier prächtigen Breitbilder aus dem Palast der Familie Cuccina (aus der Zeit der Gastmähler, um 1570), Wien ebenfalls gute Bilder, Berlin die in der Ausführung geringeren Allegorien aus dem deutschen Kaufhaus, München endlich nur Atelierstücke.

In der Charakteristik Paolos, die wir vorzugsweise an eine Auswahl seiner in Venedig befindlichen Werke anschließen, wird auch hervorzuheben sein, inwiefern er den Venezianern etwas neues brachte, was bei ihm nicht so leicht erkennbar ist wie bei Tintoretto.

Gleich vom Anfang seines Aufenthalts in Venedig an (1555) und mit einigen Unterbrechungen bis 1565 führte er die ganze Ausstattung der Kirche S. Sebastiano aus und zwar teils in Fresko, vom Chor aus die Seitenwände entlang und an der inneren Fassadenwand, zwei große Historien („Sebastian mit Stöcken geschlagen" und „Sebastian vor Diokletian"), außerdem kleinere Gruppen und Einzelgestalten von Heiligen, musizierenden Sibyllen und Engeln, sowie das eigentliche „Martyrium Sebastians" mit den herkömmlichen Bogenschützen, — hauptsächlich aber malte er in Öl: zu allererst an der Decke der Sakristei die „Krönung Mariä" mit den vier Evangelisten, am Plafond der Kirche drei Bilder aus der „Geschichte Esthers", für den Hauptaltar das Altarbild, die „Madonna in der Glorie über sechs Heiligen", an den Orgeldecken inwendig das „Wunder am Teich Bethesda", außen „Mariä Darstellung", darunter am Sockel die „Geburt Christi", endlich seit 1563 an den beiden Wänden der Kapelle des Hochaltars das „Martyrium Sebastians" und die „Heiligen Marcellus und Marcellinus auf dem Gange zur Richtstätte". — Mit Ausnahme der noch etwas steifen Krönung Mariä haben alle diese Bilder den freien und reifen Stil von Paolos Kunsthöhe; die großen Historien des Sebastian und der Esther (Abb. 262) konnten an Reichtum der Motive und an Abrundung kaum noch übertroffen werden. Er



Abb. 262. Esther auf dem Wege zu Ahasverus, Deckenbild von Paolo Veronese. Venedig, S. Sebastiano.

kam also als ein bereits fertiger Künstler und fügte sich mit Takt in das für Venedig Passende. Auf der sehr hohen Altartafel sehen wir unten den Sebastian in guter Körperbildung mit noch fünf männlichen und weiblichen Heiligen; alle sind von lebhafter Erregung ergriffen und richten die Köpfe aufwärts. Darüber bleibt ein Stück Himmel frei, so daß man nur zwei Säulen sieht, an deren eine der Heilige gebunden ist, und ganz

der sehr korrekt zeichnet, in der Farbe jedoch hinter ihm zurückbleibt, Ponchino, den man an den etwas plumperen, gedrungenen Figuren erkennt, Paolos jüngerer Bruder Benedetto († 1598), Paolos Söhne (er war seit 1566 mit einer Tochter Badiles glücklich verheiratet), Gabriele († 1631) und der begabtere Carletto († 1596). Diese drei setzen nach seinem Tode die Werkstatt fort und pflegen sich auch auf ihren Bildern als Heredes Paoli V. zu bezeichnen. Es gibt kaum eine Galerie, die nicht ein Stück von diesem Reichtum aufzuweisen hätte. Außerhalb Italiens besitzt London namentlich ein hervorragendes Bild, die „Familie des Darius" (um 1565), Paris unter anderm zwei seiner Gastmähler, Dresden als Hauptschatz die vier prächtigen Breitbilder aus dem Palast der Familie Cuccina (aus der Zeit der Gastmähler, um 1570), Wien ebenfalls gute Bilder, Berlin die in der Ausführung geringeren Allegorien aus dem deutschen Kaufhaus, München endlich nur Atelierstücke.

In der Charakteristik Paolos, die wir vorzugsweise an eine Auswahl seiner in Venedig befindlichen Werke anschließen, wird auch hervorzuheben sein, inwiefern er den Venezianern etwas neues brachte, was bei ihm nicht so leicht erkennbar ist wie bei Tintoretto.

Gleich vom Anfang seines Aufenthalts in Venedig an (1555) und mit einigen Unterbrechungen bis 1565 führte er die ganze Ausstattung der Kirche S. Sebastiano aus und zwar teils in Fresko, vom Chor aus die Seitenwände entlang und an der inneren Fassadenwand, zwei große Historien („Sebastian mit Stöcken geschlagen" und „Sebastian vor Diokletian"), außerdem kleinere Gruppen und Einzelgestalten von Heiligen, musizierenden Sibyllen und Engeln, sowie das eigentliche „Martyrium Sebastians" mit den herkömmlichen Bogenschützen, — hauptsächlich aber malte er in Öl: zu allererst an der Decke der Sakristei die „Krönung Mariä" mit den vier Evangelisten, am Plafond der Kirche drei Bilder aus der „Geschichte Esthers", für den Hauptaltar das Altarbild, die „Madonna in der Glorie über sechs Heiligen", an den Orgeldecken inwendig das „Wunder am Teich Bethesda", außen „Mariä Darstellung", darunter am Sockel die „Geburt Christi", endlich seit 1563 an den beiden Wänden der Kapelle des Hochaltars das „Martyrium Sebastians" und die „Heiligen Marcellus und Marcellinus auf dem Gange zur Richtstätte". — Mit Ausnahme der noch etwas steifen Krönung Mariä haben alle diese Bilder den freien und reifen Stil von Paolos Kunsthöhe; die großen Historien des Sebastian und der Esther (Abb. 262) konnten an Reichtum der Motive und an Abrundung kaum noch übertroffen werden. Er



Abb. 262. Esther auf dem Wege zu Ahasverus, Deckenbild von Paolo Veronese. Venedig, S. Sebastiano.

kam also als ein bereits fertiger Künstler und fügte sich mit Takt in das für Venedig Passende. Auf der sehr hohen Altartafel sehen wir unten den Sebastian in guter Körperbildung mit noch fünf männlichen und weiblichen Heiligen; alle sind von lebhafter Erregung ergriffen und richten die Köpfe aufwärts. Darüber bleibt ein Stück Himmel frei, so daß man nur zwei Säulen sieht, an deren eine der Heilige gebunden ist, und ganz

oben thront die Madonna, umgeben von einem Engelkonzert, wie es außer Paolo wohl nur noch Correggio zu veranstalten weiß (Abb. 263). Das Bild mit seiner Bewegung unten und der Ruhe oben gibt ein schönes Beispiel von Paolos Kunst im Temperieren der Gegensätze. Denn er ließ sich eben nicht zu Tintorettos stürmischem Pathos verleiten, sondern er gab den Szenen nur eine mäßige Belebung, die sie nicht allzusehr von den Darstellungen ruhiger Existenz unterscheidet, dafür aber desto mehr prächtige Schaustellung und endlich seine vielbesprochene Farbe. Seine Technik scheint leicht und zufällig, ist aber keineswegs improvisiert, sondern auf ausreichende Erfahrung gegründet und darum ihrer Wirkung ganz sicher; es ist gesagt worden, man könne auf seinen Bildern noch die Reihenfolge der einzelnen Pinselstriche feststellen. Die Untermalung ist sorgfältig, sie richtet sich nach der Lokalfarbe und scheint mit ihrem lichten Grau durch die flüssigen Lasuren hindurch, deren geschmeidige Töne der kräftigen Zeichnung alle Härte genommen haben. Die Schatten sind nicht schwer, wie bei Tintoretto, die Farbe ist, wie bei den eigentlichen Venezianern, mit Licht gesättigt und an den höchsten Stellen förmlich eingetaucht in blendendes Licht. In seiner späteren Zeit setzt er, wenn er starke Wirkungen, z. B. beim Fresko an hohen Plafonds, erreichen will, noch dicke, undurchsichtige Drücker in Deckfarbe darauf, und dies Verfahren hat ganz zuletzt namentlich seine Tafelbilder geschädigt; sie sind nicht mehr so solide angelegt und haben sich auch nicht so gut gehalten. Daß bei Paolos sprichwörtlicher Vielfarbigkeit doch ein Zusammenstimmen der Töne erreicht worden ist, wird uns noch bei seinen Gastmahlsbildern beschäftigen. Der Gesamtton ist nicht golden, wie bei den Venezianern, sondern silbern, was (nach einer zuerst von Waagen ausgesprochenen Beobachtung) die Festlandsmaler überhaupt von jenen unterscheidet und schon ganz deutlich bei Vittore Pisano wahrzunehmen ist (I, S. 383). Es ist also ein veronesischer Zug, den Paolo beibehält, und wer Sinn dafür hat, dem wird es manchmal ein nicht unerhebliches Vergnügen bereiten, zu bemerken, wie der Silberton auch in der warmen Skala zum Durchbruch kommt.

Während Paolo noch in S. Sebastiano beschäftigt war, sollte der große Saal in Sansovinos Markusbibliothek Dekorationen bekommen, und Tizian, der dafür Vorschläge zu machen hatte, nannte auch Paolo, der dann (1561—62) auf einem der sieben Abschnitte des Plafonds die ihm zugewiesene Aufgabe so glücklich ausführte, daß ihm dafür eine als Preis der besten Leistung ausgesetzte goldene Kette zufiel. Seine drei Medaillons stellen in höchst einfachen, aber vollendet schönen Gruppen von Frauen mit Kindern



Abb. 263. Obere Hälfte des Altarbildes von Paolo Veronese in S. Sebastiano zu Venedig.

dar: die „Musik“, die „Mathematik“ und den „Ruhm“. Sie sind für ihn ebenso mustergültig, wie für Tintoretto ein in demselben Saale befindliches Werk zeigt, was dieser begabte Maler leisten konnte, wenn er sich einmal zusammennahm. Von Tizian übergangen, hatte er sich dennoch einen Auftrag zu erwirken gewußt und malte nun gleichzeitig eines der Philosophenbildnisse, die an den Wänden angebracht sind. In einer gemalten Nische sitzt „Diogenes“, schreibend und mit dem Kopfe auf das Buch, das auf seinem Schoße liegt, geneigt, in dem großen Stil von Michelangelos Sixtinischen Deckenbildern gehalten und in einer die Wirkung der Formen unterstützenden Farbe ausgeführt.

oben thront die Madonna, umgeben von einem Engelkonzert, wie es außer Paolo wohl nur noch Correggio zu veranstalten weiß (Abb. 263). Das Bild mit seiner Bewegung unten und der Ruhe oben gibt ein schönes Beispiel von Paolos Kunst im Temperieren der Gegensätze. Denn er ließ sich eben nicht zu Tintorettos stürmischem Pathos verleiten, sondern er gab den Szenen nur eine mäßige Belebung, die sie nicht allzusehr von den Darstellungen ruhiger Existenz unterscheidet, dafür aber desto mehr prächtige Schaustellung und endlich seine vielbesprochene Farbe. Seine Technik scheint leicht und zufällig, ist aber keineswegs improvisiert, sondern auf ausreichende Erfahrung gegründet und darum ihrer Wirkung ganz sicher; es ist gesagt worden, man könne auf seinen Bildern noch die Reihenfolge der einzelnen Pinselstriche feststellen. Die Untermalung ist sorgfältig, sie richtet sich nach der Lokalfarbe und scheint mit ihrem lichten Grau durch die flüssigen Lasuren hindurch, deren geschmeidige Töne der kräftigen Zeichnung alle Härte genommen haben. Die Schatten sind nicht schwer, wie bei Tintoretto, die Farbe ist, wie bei den eigentlichen Venezianern, mit Licht gesättigt und an den höchsten Stellen förmlich eingetaucht in blendendes Licht. In seiner späteren Zeit setzt er, wenn er starke Wirkungen, z. B. beim Fresko an hohen Plafonds, erreichen will, noch dicke, undurchsichtige Drücker in Deckfarbe darauf, und dies Verfahren hat ganz zuletzt namentlich seine Tafelbilder geschädigt; sie sind nicht mehr so solide angelegt und haben sich auch nicht so gut gehalten. Daß bei Paolos sprichwörtlicher Vielfarbigkeit doch ein Zusammenstimmen der Töne erreicht worden ist, wird uns noch bei seinen Gastmahlsbildern beschäftigen. Der Gesamtton ist nicht golden, wie bei den Venezianern, sondern silbern, was (nach einer zuerst von Waagen ausgesprochenen Beobachtung) die Festlandsmaler überhaupt von jenen unterscheidet und schon ganz deutlich bei Vittore Pisano wahrzunehmen ist (I, S. 383). Es ist also ein veronesischer Zug, den Paolo beibehält, und wer Sinn dafür hat, dem wird es manchmal ein nicht unerhebliches Vergnügen bereiten, zu bemerken, wie der Silberton auch in der warmen Skala zum Durchbruch kommt.

Während Paolo noch in S. Sebastiano beschäftigt war, sollte der große Saal in Sansovinos Markusbibliothek Dekorationen bekommen, und Tizian, der dafür Vorschläge zu machen hatte, nannte auch Paolo, der dann (1561—62) auf einem der sieben Abschnitte des Plafonds die ihm zugewiesene Aufgabe so glücklich ausführte, daß ihm dafür eine als Preis der besten Leistung ausgesetzte goldene Kette zufiel. Seine drei Medaillons stellen in höchst einfachen, aber vollendet schönen Gruppen von Frauen mit Kindern



Abb. 263. Obere Hälfte des Altarbildes von Paolo Veronese in S. Sebastiano zu Venedig.

dar: die „Musik“, die „Mathematik“ und den „Ruhm“. Sie sind für ihn ebenso mustergültig, wie für Tintoretto ein in demselben Saale befindliches Werk zeigt, was dieser begabte Maler leisten konnte, wenn er sich einmal zusammennahm. Von Tizian übergangen, hatte er sich dennoch einen Auftrag zu erwirken gewußt und malte nun gleichzeitig eines der Philosophenbildnisse, die an den Wänden angebracht sind. In einer gemalten Nische sitzt „Diogenes“, schreibend und mit dem Kopfe auf das Buch, das auf seinem Schoße liegt, geneigt, in dem großen Stil von Michelangelos Sixtinischen Deckenbildern gehalten und in einer die Wirkung der Formen unterstützenden Farbe ausgeführt.

Die Villa Masèr bei Treviso ist ein äußerlich einfaches Gebäude Palladios mit einer diesmal sehr glücklichen Anordnung vieler schöner Innenräume, die durch Paolo und seine Gehilfen (Zelotti) seit 1566 planmäßig mit ornamentalen Malereien, besonders aber mit einzelnen Cyklen figürlicher Fresken ausgestattet worden sind. Zuerst treten wir in eine kreuzförmige, gewölbte Halle; an der Wandfläche des Querflügels finden wir einzeln in gemalten Nischen acht Frauen von voller, aber edler Körperbildung, sie halten Musikinstrumente und stehen ruhig und sinnend da. Bewegter ist die Dekoration in zwei Zimmern der Front. Durch gemalte Säulen sehen wir hier wie ins Freie auf Landschaften, darüber ruhen nackte Gestalten von kräftiger Bildung in ausladenden Stellungen auf Simsen, in Nischen, über Kamin und Türen. Die Plafonds zeigen uns in je drei Fresken lebensfreudige, genießende oder leicht beschäftigte Göttergestalten. Ihren Höhepunkt erreicht aber die frohe Pracht in dem großen Saale, wo Götter, Planeten, Elemente, Jahreszeiten und andere redende Figuren das Gewölbe erfüllen, leicht und lebhaft bewegt, aber doch in gefälliger Anpassung an die Architekturteile ihres Zweckes waltend. Den Stil dieser Dekorationen mag das Fresko eines der beiden Schildbogen veranschaulichen: Sommer und Herbst (Abb. 264). Der Gegenstand spricht verständlich ohne Kommentar, und die vollkräftigen Figuren sind sehr gut in die Lünette hineinkomponiert. Von den übrigen Zimmern der Villa Masèr haben noch drei Freskenschmuck. Eine Eigentümlichkeit bilden unter dem Mythologisch-Allegorischen einzelne genreartige Attrappen, in denen sich Paolo, wie viele große Realisten (Mantegna, Tizian), besonders liebenswürdig zeigt. Schon zwischen den Historien von S. Sebastiano läßt er durch eine fingierte Tür einen Mönch eintreten und einen kleinen Mohren die Treppe heraufkommen. In der großen Halle der Villa Masèr treten ein Edelknabe und ein Bauernmädchen zu uns herein, durch Türen zweier anderer Zimmer kommen ein Herr und eine Dame, und in dem Saal sind unterhalb der allegorischen Gestalten eine Dame mit ihrer Dienerin, ein Hund und ein Papagei, ferner zwei vornehme Knaben angebracht, kleine Ausschnitte gleichsam aus seinen Gastmahlsbildern mitten unter Göttern und Idealwesen.

Durch die Lage und Haltung und die Formen vieler Figuren wird man an Michelangelos Deckenbilder in der Sixtina erinnert. Manche haben es für wahrscheinlich gehalten, daß Paolo, ehe er in der Villa Masèr malte, in Rom gewesen sei. Aber es läßt sich dafür kein urkundlicher Beweis, nur eine Mitteilung Ridolfis beibringen, und Michelangelos Formen konnte man



Abb. 264. Sommer und Herbst, von Paolo Veronese. Villa Masèr.

um diese Zeit in Italien überall aus Stichen und aus Zeichnungen fahrender Künstler kennen lernen. Paolos Frauentypus änderte sich allmählich, aber deutlich: auf die mädchenhafte Schönheit folgt eine reifere, volle, manchmal derbe, üppige Körperlichkeit. Er gibt darin einer allgemeinen Zeitrichtung nach. Jakob Burckhardt fragt einmal, wer wohl den Venezianern überhaupt bald nach 1546 diese starken Frauen gebracht habe. Auch das wäre noch zu eng umschrieben. Wir müssen zurückgehen auf den viel umfassenderen Gegensatz der zarten und, wenn auch großen, doch schlanken Frauen der Frührenaissance, sogar noch Lionardos, und der physisch viel voller entwickelten Frauen Fra Bartolommeos, Andreas del Sarto und, von einem gewissen Zeitpunkte an, auch Raffaels.*) Der Zeitgeschmack verlangte diese verstärkten Formen, und die überreife Venezianerin ist kein Naturerzeugnis, sondern ein Kunstideal, wonach sicherlich auch Michelangelo das Verlangen mit geweckt hat. Denn wie es in dem Formvorrat der griechischen Plastik eine allergröbste Unterscheidung gibt, die schon der Anfänger zu treffen versteht, vor oder nach Skopas und vor oder nach Lysippos: so macht in dieser italienischen Formenwelt Michelangelos Auftreten einen starken Einschnitt; seine Wirkung dringt überall hin, zuletzt auch nach Venedig. Hier war ja der Sinn für die äußere Erscheinung ganz besonders entwickelt, die Frauen waren prunksüchtig und oberflächlich, und dieser repräsentative Rassenzug tritt darum noch einmal in der Kunst spät, aber recht deutlich hervor. Demnach haben

*) S. 220. Man vergleiche auch, was S. 266 bei Tizian gesagt worden ist.

Die **Villa Masèr** bei Treviso ist ein äußerlich einfaches Gebäude Palladios mit einer diesmal sehr glücklichen Anordnung vieler schöner Innenräume, die durch Paolo und seine Gehilfen (Zelotti) seit 1566 planmäßig mit ornamentalen Malereien, besonders aber mit einzelnen Cyklen figürlicher Fresken ausgestattet worden sind. Zuerst treten wir in eine kreuzförmige, gewölbte Halle; an der Wandfläche des Querflügels finden wir einzeln in gemalten Nischen acht Frauen von voller, aber edler Körperbildung, sie halten Musikinstrumente und stehen ruhig und sinnend da. Bewegter ist die Dekoration in zwei Zimmern der Front. Durch gemalte Säulen sehen wir hier wie ins Freie auf Landschaften, darüber ruhen nackte Gestalten von kräftiger Bildung in ausladenden Stellungen auf Simsen, in Nischen, über Kamin und Türen. Die Plafonds zeigen uns in je drei Fresken lebensfreudige, genießende oder leicht beschäftigte Göttergestalten. Ihren Höhepunkt erreicht aber die frohe Pracht in dem großen Saale, wo Götter, Planeten, Elemente, Jahreszeiten und andere redende Figuren das Gewölbe erfüllen, leicht und lebhaft bewegt, aber doch in gefälliger Anpassung an die Architekturteile ihres Zweckes waltend. Den Stil dieser Dekorationen mag das Fresko eines der beiden Schildbogen veranschaulichen: **Sommer und Herbst** (Abb. 264). Der Gegenstand spricht verständlich ohne Kommentar, und die vollkräftigen Figuren sind sehr gut in die Lünette hineinkomponiert. Von den übrigen Zimmern der Villa Masèr haben noch drei Freskenschmuck. Eine Eigentümlichkeit bilden unter dem Mythologisch-Allegorischen einzelne genreartige Attrappen, in denen sich Paolo, wie viele große Realisten (Mantegna, Tizian), besonders liebenswürdig zeigt. Schon zwischen den Historien von S. Sebastiano läßt er durch eine fingierte Tür einen Mönch eintreten und einen kleinen Mohren die Treppe heraufkommen. In der großen Halle der Villa Masèr treten ein Edelknabe und ein Bauernmädchen zu uns herein, durch Türen zweier anderer Zimmer kommen ein Herr und eine Dame, und in dem Saal sind unterhalb der allegorischen Gestalten eine Dame mit ihrer Dienerin, ein Hund und ein Papagei, ferner zwei vornehme Knaben angebracht, kleine Ausschnitte gleichsam aus seinen Gastmahlsbildern mitten unter Göttern und Idealwesen.

Durch die Lage und Haltung und die Formen vieler Figuren wird man an Michelangelos Deckenbilder in der Sixtina erinnert. Manche haben es für wahrscheinlich gehalten, daß Paolo, ehe er in der Villa Masèr malte, in Rom gewesen sei. Aber es läßt sich dafür kein urkundlicher Beweis, nur eine Mitteilung Ridolfis beibringen, und Michelangelos Formen konnte man



Abb. 264. Sommer und Herbst, von Paolo Veronese. Villa Masèr.

um diese Zeit in Italien überall aus Stichen und aus Zeichnungen fahrender Künstler kennen lernen. Paolos **Frauentypus** änderte sich allmählich, aber deutlich: auf die mädchenhafte Schönheit folgt eine reifere, volle, manchmal derbe, üppige Körperlichkeit. Er gibt darin einer allgemeinen Zeitrichtung nach. Jakob Burckhardt fragt einmal, wer wohl den Venezianern überhaupt bald nach 1546 diese starken Frauen gebracht habe. Auch das wäre noch zu eng umschrieben. Wir müssen zurückgehen auf den viel umfassenderen Gegensatz der zarten und, wenn auch großen, doch schlanken Frauen der Frührenaissance, sogar noch Lionardos, und der physisch viel voller entwickelten Frauen Fra Bartolommeos, Andreas del Sarto und, von einem gewissen Zeitpunkte an, auch Raffaels.*) Der Zeitgeschmack verlangte diese verstärkten Formen, und die überreife Venezianerin ist kein Naturerzeugnis, sondern ein Kunstideal, wonach sicherlich auch Michelangelo das Verlangen mit geweckt hat. Denn wie es in dem Formvorrat der griechischen Plastik eine allergröbste Unterscheidung gibt, die schon der Anfänger zu treffen versteht, vor oder nach Skopas und vor oder nach Lysippos: so macht in dieser italienischen Formenwelt Michelangelos Auftreten einen starken Einschnitt; seine Wirkung dringt überall hin, zuletzt auch nach Venedig. Hier war ja der Sinn für die äußere Erscheinung ganz besonders entwickelt, die Frauen waren prunksüchtig und oberflächlich, und dieser repräsentative Rassenzug tritt darum noch einmal in der Kunst spät, aber recht deutlich hervor. Demnach haben

*) S. 220. Man vergleiche auch, was S. 266 bei Tizian gesagt worden ist.

wir uns auch die zweihundert Patrizierfrauen von ausgesuchter Schönheit, die bei dem Empfange Heinrichs III. von Frankreich (1574; damals malte den König Tintoretto, er und Paolo hatten die Dekorationen geliefert) in ihren weißen Gewändern, übersät mit Perlen und Diamanten, dem galanten Könige wie Göttinnen und Feen erschienen, — ganz gewiß nicht in diesem verstärkten Typus Paolos vorzustellen, weil ihn eben die wirkliche Natur in dieser Verschwendung damals so wenig wie jetzt hervorzubringen pflegte.

Hier ist nun auch zuerst wieder nach dem bereits bei Correggio Bemerkten ein Wort zu sagen über die eigentümliche perspektivische Beschaffenheit dieser auf Untersicht berechneten Malereien an Plafonds und auch an den oberen Teilen gerader Wände. Die Haltung der Figuren beruht gewissermaßen auf einem Kompromiß zwischen dem natürlichen, festen Stehen oder Sitzen und einem mechanisch unmöglichen Schweben oder Sichanlehnen, wodurch sie etwas schwankendes bekommen. Mit der Berufung auf Naturgesetze darf man dieser Erscheinung nicht nahe treten wollen, denn sie ist ein Geschöpf der freien künstlerischen Phantasie, in deren Illusion sich die Phantasie des Betrachtenden zu finden hat. Es ist aber nicht auf eine der gröberen Täuschungen abgesehen, dergleichen wir bei Giulio Romano fanden (S. 352), sondern nur auf einen angenehmen Schein, bei dem die Künstler beständig zwischen der dekorativen Absicht und dem Bildmäßigen ihrer Darstellungen hin und her zu schwanken scheinen.*) Paolo hat von jeher für einen Meister in dieser Kunst gegolten, und wer ihm etwas guten Willen entgegenbringt, wer ihn namentlich im Dogenpalast mit dem ungefügigen Tintoretto vergleicht, der wird finden, daß er sich meistens zu einer gewissen, auch für unsere Sinne annehmbaren Gesetzmäßigkeit erhoben hat.

Wir kommen nun zu den Gastmahlsdarstellungen, Bildern in Öl, die in die Jahre 1563 bis 73 gehören. Für den Speisesaal eines Fürsten hätte wohl Paolo einen profanen Vorgang, etwas aus der alten Geschichte oder der Mythologie gewählt, für die Ausstattung eines Klosterrefektoriums lag es am nächsten, an biblisches anzuknüpfen. Daher lieferte er 1563 den Mönchen von S. Giorgio Maggiore die „Hochzeit zu Cana" (jetzt im Louvre), das erste der köstlichen Breitbilder mit vielen reich kostümierten Figuren unter einer weit auseinander gezogenen Architektur, wobei der Hintergrund

*) Die Untersicht ist überdies auch keine absolute, sondern nur eine halbe, eine Art Schiefsicht, wie Jakob Burckhardt richtig bemerkt. — Michelangelo, der seine Decke wie jeden anderen Bildgrund behandelte (S. 157. 163), hat diese Schwierigkeit keine Sorgen bereitet.

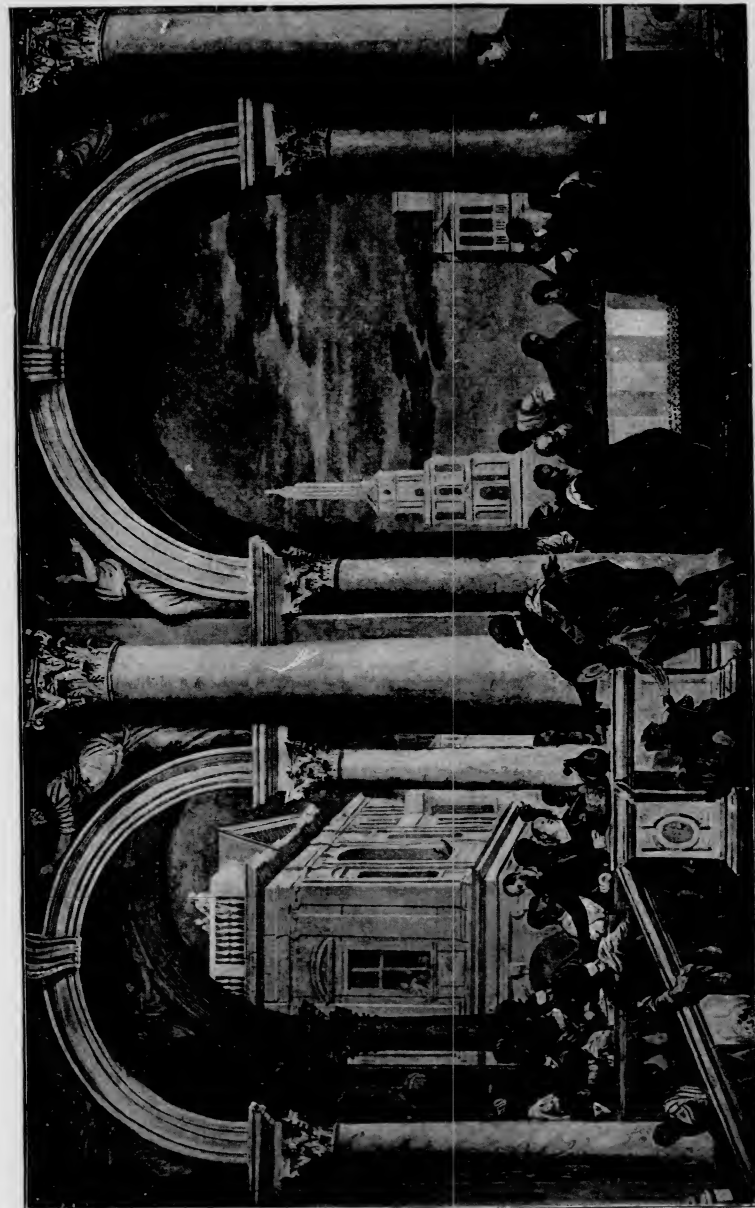


Abb. 265. Gastmahl des Levi (Teilstück), von Paolo Veronese. Venedig, Akademie.

wir uns auch die zweihundert Patrizierfrauen von ausgesuchter Schönheit, die bei dem Empfange Heinrichs III. von Frankreich (1574; damals malte den König Tintoretto, er und Paolo hatten die Dekorationen geliefert) in ihren weißen Gewändern, übersät mit Perlen und Diamanten, dem galanten Könige wie Göttinnen und Feen erschienen, — ganz gewiß nicht in diesem verstärkten Typus Paolos vorzustellen, weil ihn eben die wirkliche Natur in dieser Verschwendung damals so wenig wie jetzt hervorzubringen pflegte.

Hier ist nun auch zuerst wieder nach dem bereits bei Correggio Bemerkten ein Wort zu sagen über die eigentümliche perspektivische Beschaffenheit dieser auf Untersicht berechneten Malereien an Plafonds und auch an den oberen Teilen gerader Wände. Die Haltung der Figuren beruht gewissermaßen auf einem Kompromiß zwischen dem natürlichen, festen Stehen oder Sitzen und einem mechanisch unmöglichen Schweben oder Sichanlehnen, wodurch sie etwas schwankendes bekommen. Mit der Berufung auf Naturgesetze darf man dieser Erscheinung nicht nahe treten wollen, denn sie ist ein Geschöpf der freien künstlerischen Phantasie, in deren Illusion sich die Phantasie des Betrachtenden zu finden hat. Es ist aber nicht auf eine der gröberen Täuschungen abgesehen, dergleichen wir bei Giulio Romano fanden (S. 352), sondern nur auf einen angenehmen Schein, bei dem die Künstler beständig zwischen der dekorativen Absicht und dem Bildmäßigen ihrer Darstellungen hin und her zu schwanken scheinen.*) Paolo hat von jeher für einen Meister in dieser Kunst gegolten, und wer ihm etwas guten Willen entgegenbringt, wer ihn namentlich im Dogenpalast mit dem ungefügigen Tintoretto vergleicht, der wird finden, daß er sich meistens zu einer gewissen, auch für unsere Sinne annehmbaren Gesetzmäßigkeit erhoben hat.

Wir kommen nun zu den Gastmahlsdarstellungen, Bildern in Öl, die in die Jahre 1563 bis 73 gehören. Für den Speisesaal eines Fürsten hätte wohl Paolo einen profanen Vorgang, etwas aus der alten Geschichte oder der Mythologie gewählt, für die Ausstattung eines Klosterrefektoriums lag es am nächsten, an biblisches anzuknüpfen. Daher lieferte er 1563 den Mönchen von S. Giorgio Maggiore die „Hochzeit zu Cana" (jetzt im Louvre), das erste der köstlichen Breitbilder mit vielen reich kostümierten Figuren unter einer weit auseinander gezogenen Architektur, wobei der Hintergrund

*) Die Untersicht ist überdies auch keine absolute, sondern nur eine halbe, eine Art Schiefsicht, wie Jakob Burckhardt richtig bemerkt. — Michelangelo, der seine Decke wie jeden anderen Bildgrund behandelte (S. 157. 163), hat diese Schwierigkeit keine Sorgen bereitet.

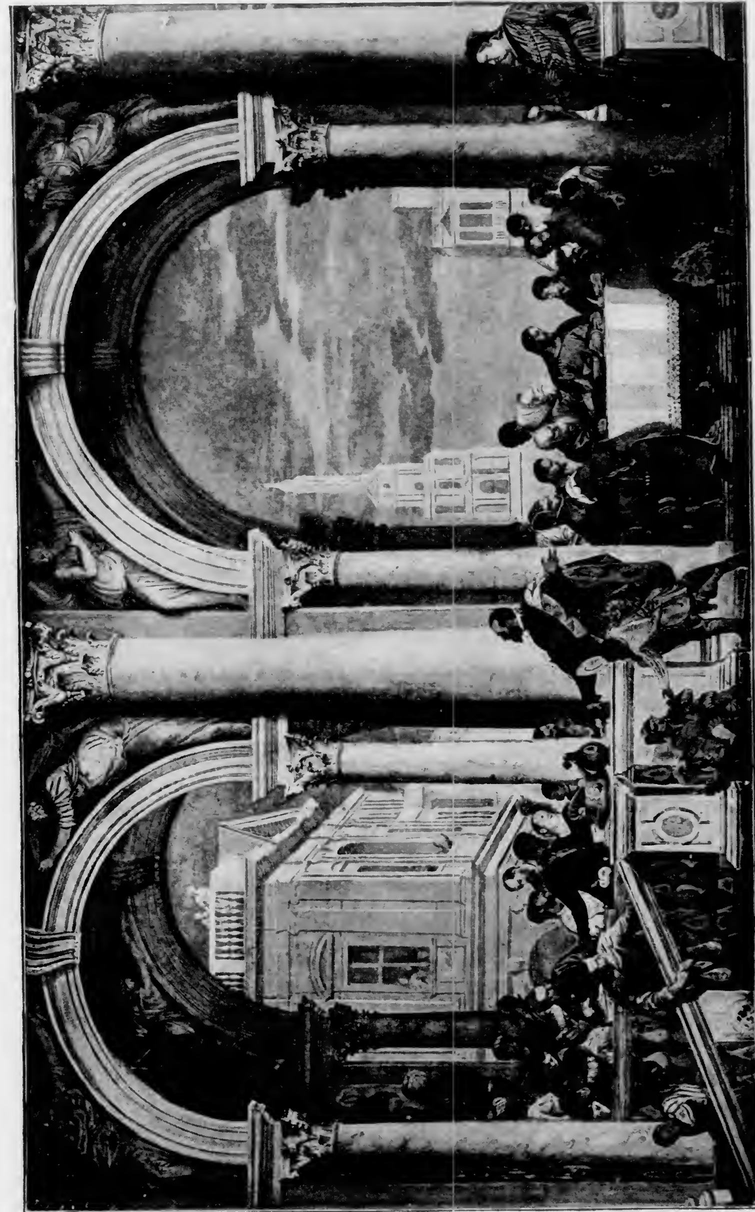


Abb. 265. Gastmahl des Levi (Teilstück), von Paolo Veronese. Venedig, Akademie.

absichtlich nicht vertieft ist. Die Gäste stellen fürstliche Personen der Zeit, die Musikanten venezianische Künstler, Tizian, Paolo usw., dar. — Einige Jahre später malte er für ein anderes Kloster ein kleineres „Gastmahl des Simon" (Turin) mit weniger Figuren, das er bald darnach noch einmal etwas verändert wiederholte (Brera). Gleich darauf malte er für die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo wieder ein großes derartiges Bild nach Art jenes ersten, aber diesem, wenn man alles einzelne gegeneinander abwägt, noch überlegen (Akademie; Abb. 265). Die kleinere Zahl der Figuren ist gefälliger angeordnet, der ganze Eindruck ungemein edel und vornehm. Gedacht war dies mit der Jahrzahl 1572 bezeichnete Bild als „Gastmahl des Simon", aber die anstößige, weltliche Haltung und die fehlende Sünderin brachten den Maler im folgenden Jahre vor das Inquisitionstribunal, dessen Weisung das Gemälde abzuändern, er dadurch erfüllte, daß er das Blut von der Nase eines Dieners wegwischte und am Treppengeländer das Bild als „Gastmahl Levis" bezeichnete.*) Dazu malte er noch in demselben Jahre 1573 für das Servitenkloster ein kleines, höchst einfaches, ernstes und in der Farbe kühl abgestimmtes wirkliches „Gastmahl des Simon" mit einer Magdalena, die dem Herrn mit ihrem Haar die Füße trocknet (Louvre). Übrigens ist die Zahl dieser Bilder Paolos noch größer. Wir begnügen uns damit und geben noch einige Bemerkungen über die Gattung.

In diesen vornehmen Gesellschaftsbildern ist der zeitgeschichtliche Inhalt alles, aber dennoch wird die Anknüpfung an das Biblische auch heute niemand stören, weil nichts darin derb und niedrig ist. In der größeren Lebensfülle und Genußfähigkeit dieser Menschen zeigt sich ein Hinausgehen über die bloß passive, sinnende Erscheinung des älteren venezianischen Existenzbildes, was man nun auch als etwas neues, veronesisches ansehen darf. Das

*) Die Tiefe dieser Weisheit wird der Leser nicht ohne weiteres ergründen. Bei dem Gastmahl des Zöllners Levi (Mark. 2, 15. Luk. 5, 29) wird keine weibliche Person erwähnt; bei dem des Pharisäers Simon (Luk. 7, 36) ein Weib, das „eine Sünderin war" und das dem Herrn die Füße salbte. Bei einem Mahle in dem Hause Simons des Aussätzigen in Bethanien wenige Tage vor dem letzten Abendmahl (Matth. 26, 6. Mark. 14, 3) tut dasselbe „ein Weib", und an dieses ungenannten Weibes Stelle erscheint Joh. 12, 3 Maria, die Schwester des Lazarus, die Magdalena der Legende. Die Legende und ihr folgend die ganze abendländische Kunst haben nämlich in der „Sünderin" die Maria Magdalena (Luk. 8, 2. Matth. 27, 56. 28, 1) gesehen und sie dann weiter auch mit der Schwester des Lazarus gleichgesetzt; die Kirchenväter des Abendlandes ließen es unentschieden. Die morgenländische Kirche sprach sich sogar gegen die Gleichsetzung aus.

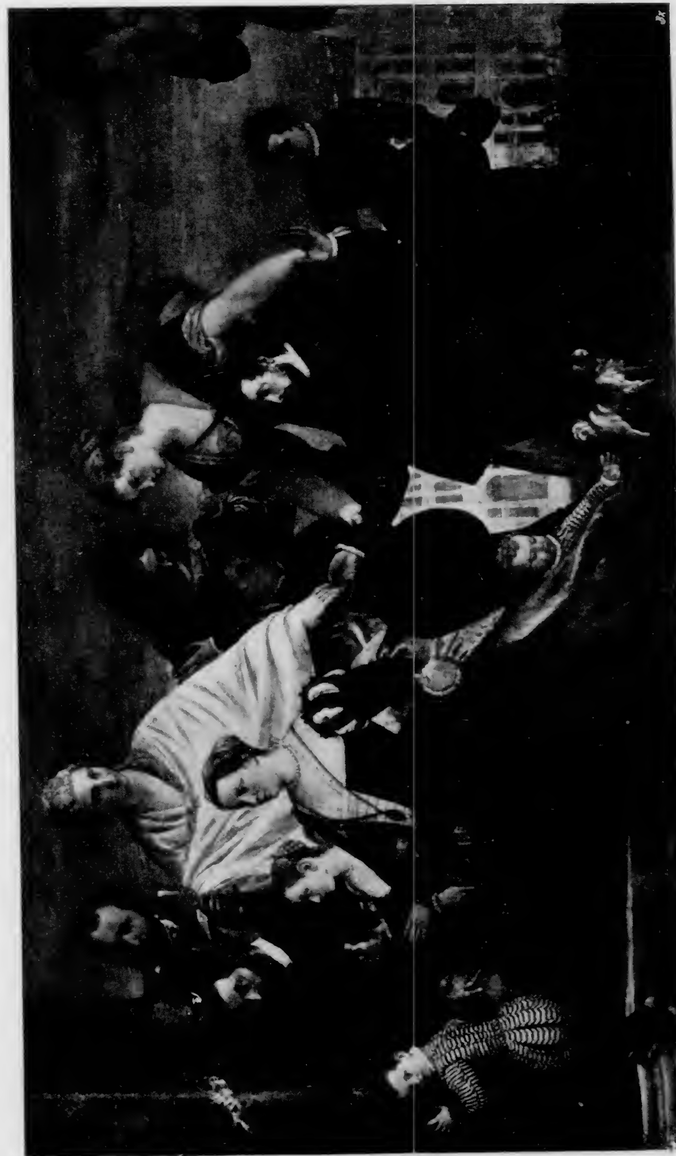


Abb. 266. Gruppe der Stifter aus der Madonna Cuccina, von Paolo Veronese. Dresden.

absichtlich nicht vertieft ist. Die Gäste stellen fürstliche Personen der Zeit, die Musikanten venezianische Künstler, Tizian, Paolo usw., dar. — Einige Jahre später malte er für ein anderes Kloster ein kleineres „Gastmahl des Simon" (Turin) mit weniger Figuren, das er bald darnach noch einmal etwas verändert wiederholte (Brera). Gleich darauf malte er für die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo wieder ein großes derartiges Bild nach Art jenes ersten, aber diesem, wenn man alles einzelne gegeneinander abwägt, noch überlegen (Akademie; Abb. 265). Die kleinere Zahl der Figuren ist gefälliger angeordnet, der ganze Eindruck ungemein edel und vornehm. Gedacht war dies mit der Jahrzahl 1572 bezeichnete Bild als „Gastmahl des Simon", aber die anstößige, weltliche Haltung und die fehlende Sünderin brachten den Maler im folgenden Jahre vor das Inquisitionstribunal, dessen Weisung das Gemälde abzuändern, er dadurch erfüllte, daß er das Blut von der Nase eines Dieners wegwischte und am Treppengeländer das Bild als „Gastmahl Levis" bezeichnete.*) Dazu malte er noch in demselben Jahre 1573 für das Servitenkloster ein kleines, höchst einfaches, ernstes und in der Farbe kühl abgestimmtes wirkliches „Gastmahl des Simon" mit einer Magdalena, die dem Herrn mit ihrem Haar die Füße trocknet (Louvre). Übrigens ist die Zahl dieser Bilder Paolos noch größer. Wir begnügen uns damit und geben noch einige Bemerkungen über die Gattung.

In diesen vornehmen Gesellschaftsbildern ist der zeitgeschichtliche Inhalt alles, aber dennoch wird die Anknüpfung an das Biblische auch heute niemand stören, weil nichts darin derb und niedrig ist. In der größeren Lebensfülle und Genußfähigkeit dieser Menschen zeigt sich ein Hinausgehen über die bloß passive, sinnende Erscheinung des älteren venezianischen Existenzbildes, was man nun auch als etwas neues, veronesisches ansehen darf. Das

*) Die Tiefe dieser Weisheit wird der Leser nicht ohne weiteres ergründen. Bei dem Gastmahl des Zöllners Levi (Mark. 2, 15. Luk. 5, 29) wird keine weibliche Person erwähnt; bei dem des Pharisäers Simon (Luk. 7, 36) ein Weib, das „eine Sünderin war" und das dem Herrn die Füße salbte. Bei einem Mahle in dem Hause Simons des Aussätzigen in Bethanien wenige Tage vor dem letzten Abendmahl (Matth. 26, 6. Mark. 14, 3) tut dasselbe „ein Weib", und an dieses ungenannten Weibes Stelle erscheint Joh. 12, 3 Maria, die Schwester des Lazarus, die Magdalena der Legende. Die Legende und ihr folgend die ganze abendländische Kunst haben nämlich in der „Sünderin" die Maria Magdalena (Luk. 8, 2. Matth. 27, 56. 28, 1) gesehen und sie dann weiter auch mit der Schwester des Lazarus gleichgesetzt; die Kirchenväter des Abendlandes ließen es unentschieden. Die morgenländische Kirche sprach sich sogar gegen die Gleichsetzung aus.

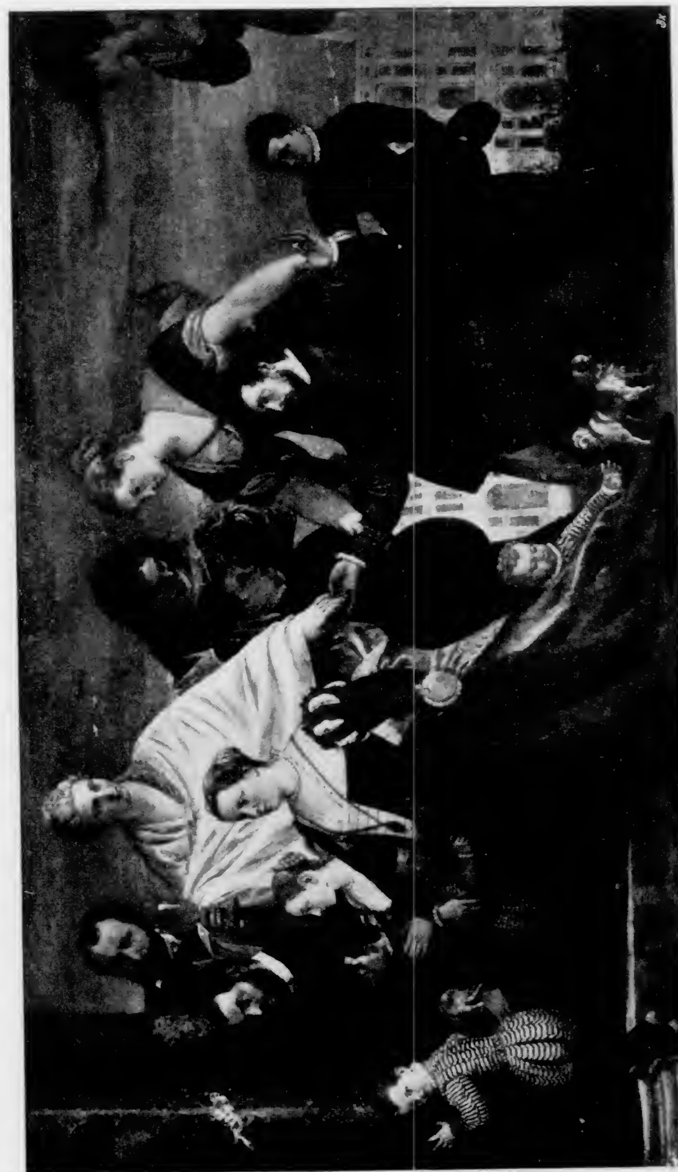


Abb. 266. Gruppe der Stifter aus der Madonna Cuccina, von Paolo Veronese. Dresden.

Bewegte, Dramatische, was man bei Paolo im allgemeinen, auch auf anderen Bildern, wahrnimmt, hat ja Tizian auf Bildern mit Handlung schon viel kräftiger ausgedrückt (Petrus Martyr). Die Gastmahlsbilder haben auch materiell genommen einen größeren gesellschaftlichen Apparat, als die älteren Existenzbilder; das Leben war ja äußerlicher geworden, und die Kostüme sind noch prunkvoller. Ganz dieselbe Haltung haben bei Paolo andere biblische oder weltliche Darstellungen, bei denen das prächtige Beisammensein vornehmer Menschen die Hauptsache ist und von eigentlicher Handlung nicht die Rede sein kann. So die „Anbetung der Könige", die er mindestens sechsmal dargestellt hat, am besten in dem Bildercyklus für die Familie Cuccina in Dresden. Ebenfalls die Madonna des Hauses Cuccina (daselbst), zu der die Familienglieder von den Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung hingeleitet werden. Die originellere Hälfte dieses Breitbildes läßt der Verfasser hier abbilden, weil es von Jugend auf zu seinen Lieblingsbildern gehört hat und weil es ihm für die freundliche und seine Art, wie Paolo tiefer gehende Erregungen ausdrückt, am bezeichnendsten schien (Abb. 266). — Das ausgesuchte und manchmal sogar etwas phantastisch aufgeputzte Kostüm ist bei ihm nicht bloß Sache der Laune, sondern ein Mittel, die Farbenstimmung zu vervielfältigen, wodurch gerade diese Gattung von Bildern besonders ausgezeichnet ist. Man wird aber bei einigem Aufachten den Eindruck haben, daß ihm das Zusammenstimmen der Existenzen, der Menschen und der Gegenstände, mindestens ebenso gelungen ist. Was die Farbe betrifft, so wendet er mit Vorliebe Intensivfarben an (namentlich Rot in verschiedenen Abstufungen und auf demselben Bilde), aber nicht grell und schreiend, sondern gleichsam zu Akkorden gestimmt; Helmholtz meint einen für Paolo besonders bezeichnenden Dreiklang herausgefunden zu haben: Purpurrot, Grünlichblau, Gelb.

Zum Schluß betrachten wir Paolos umfangreichstes Werk, den Bilderschmuck des Dogenpalastes, der ihn von 1577 (frühere Arbeiten aus der Zeit vor dem Brande seit 1561 übergehen wir; Reste davon in zwei Sälen) bis an sein Lebensende beschäftigte, und der wohl Ungleichheiten, weniger Gelungenes neben Hochvollendetem, aber im ganzen kein Nachlassen, und noch in dem letzten Bilde den Sechzigjährigen auf der Höhe der großen Historien von S. Sebastiano zeigt. Abgesehen von einem nicht mehr gut erhaltenen Fresko (thronende Venezia am Plafond des Anticollegio) sind alle Ölgemälde.

Die Seeschlacht von Lepanto hatte noch einmal späten Kriegsruhm gebracht (1571), und die sinkende Republik lud die Kunst zur Siegesfeier ein.



Abb. 267. Verherrlichung d. Schlacht b. Lepanto (Teilstück), von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

Das Programm war für Paolo das herkömmliche: Empfehlungsbilder und Kriegsdarstellungen. In der Sala del Collegio die Thronwand und die ganze Decke, an dieser in drei farbigen Mittelstücken Venezia mit der Gerechtigkeit und dem Frieden, der Glaube, Mars mit Neptun, ringsherum andere

Bewegte, Dramatische, was man bei Paolo im allgemeinen, auch auf anderen Bildern, wahrnimmt, hat ja Tizian auf Bildern mit Handlung schon viel kräftiger ausgedrückt (Petrus Martyr). Die Gastmahlsbilder haben auch materiell genommen einen größeren gesellschaftlichen Apparat, als die älteren Existenzbilder; das Leben war ja äußerlicher geworden, und die Kostüme sind noch prunkvoller. Ganz dieselbe Haltung haben bei Paolo andere biblische oder weltliche Darstellungen, bei denen das prächtige Beisammensein vornehmer Menschen die Hauptsache ist und von eigentlicher Handlung nicht die Rede sein kann. So die „Anbetung der Könige“, die er mindestens sechsmal dargestellt hat, am besten in dem Bildercyklus für die Familie Cuccina in Dresden. Ebenfalls die Madonna des Hauses Cuccina (daselbst), zu der die Familienglieder von den Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung hingeleitet werden. Die originellere Hälfte dieses Breitbildes läßt der Verfasser hier abbilden, weil es von Jugend auf zu seinen Lieblingsbildern gehört hat und weil es ihm für die freundliche und feine Art, wie Paolo tiefer gehende Erregungen ausdrückt, am bezeichnendsten schien (Abb. 266). — Das ausgesuchte und manchmal sogar etwas phantastisch aufgeputzte Kostüm ist bei ihm nicht bloß Sache der Laune, sondern ein Mittel, die Farbenstimmung zu vervielfältigen, wodurch gerade diese Gattung von Bildern besonders ausgezeichnet ist. Man wird aber bei einigem Aufachten den Eindruck haben, daß ihm das Zusammenstimmen der Existenzen, der Menschen und der Gegenstände, mindestens ebenso gelungen ist. Was die Farbe betrifft, so wendet er mit Vorliebe Intensivfarben an (namentlich Rot in verschiedenen Abstufungen und auf demselben Bilde), aber nicht grell und schreiend, sondern gleichsam zu Akkorden gestimmt: Helmholtz meint einen für Paolo besonders bezeichnenden Dreiklang herausgefunden zu haben: Purpurrot, Grünlichblau, Gelb.

Zum Schluß betrachten wir Paolos umfangreichstes Werk, den Bilderschmuck des Dogenpalastes, der ihn von 1577 (frühere Arbeiten aus der Zeit vor dem Brande seit 1561 übergehen wir; Reste davon in zwei Sälen) bis an sein Lebensende beschäftigte, und der wohl Ungleichheiten, weniger Gelungenes neben Hochvollendetem, aber im ganzen kein Nachlassen, und noch in dem letzten Bilde den Sechzigjährigen auf der Höhe der großen Historien von S. Sebastiano zeigt. Abgesehen von einem nicht mehr gut erhaltenen Fresko (thronende Venezia am Plafond des Anticollegio) sind alle Ölgemälde.

Die Seeschlacht von Lepanto hatte noch einmal späten Kriegsruhm gebracht (1571), und die sinkende Republik lud die Kunst zur Siegesfeier ein.



Abb. 267. Verherrlichung d. Schlacht b. Lepanto (Teilstück), von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

Das Programm war für Paolo das herkömmliche: Empfehlungsbilder und Kriegsdarstellungen. In der Sala del Collegio die Thronwand und die ganze Decke, an dieser in drei farbigen Mittelstücken Venezia mit der Gerechtigkeit und dem Frieden, der Glaube, Mars mit Neptun, ringsherum andere

allegorische Frauen auf acht farbigen Bildern und noch sechs Clairobscurs. Im Saal des Großen Rats ein Wandbild, Rückkehr vom Siege bei Chioggia, und drei Deckenbilder: Eroberung Smyrnas, Verteidigung Skutaris und Apotheose der Venezia. Aber er gab nicht Schlachten mit Massengewühl, wie Tintoretto, sondern Ausschnitte in schönen Einzelgruppen von mäßig gehaltener Bewegung, und für die Repräsentationen war seine ganze Art ohnehin geeignet. Es waren nicht die höchsten Aufgaben, und eine gewisse Einförmigkeit war in dieser quasihistorischen Malerei nicht zu umgehen, auch konnte der Inhalt nicht tief sein, aber Paolo hat die Gabe, durch Schönheit zu erfreuen in denselben Räumen, wo uns Tintoretto mit anspruchsvolleren Kunststücken verstimmt und die besseren Zeiten der venezianischen Malerei störend in Erinnerung bringt. Wir geben als Beispiel zunächst die Mitte aus dem Hauptbild des Collegio, an der Wand über dem Thron, der Verherrlichung der Schlacht bei Lepanto (Abb. 267). Der Doge Venier wird dem Heilande empfohlen von Markus und den Frauen Venezia und Justina, groß aufgefaßten Gestalten, deren hohe Würde keineswegs unter dem äußerlichen Prunk der weiblichen Toilette gelitten hat. Die gegenüber knieende Gestalt des Glaubens ist einfach und edel, sie kann sich neben dem Besten aus der Kunst aller Zeiten behaupten. Wie gut, daß wir ihre Züge nicht sehen! Denn hätte mit einem Gesicht für diese Figur Paolo unseren Ansprüchen genügen können? Am wenigsten befriedigt der unbequem sitzende Christus, aber die musizierenden Engel helfen uns über den Eindruck hinweg. Das Ganze ist von einer erstaunlichen Leuchtkraft der fast völlig frisch gebliebenen Farben, mit vorherrschendem Purpur und Weiß, und in gleicher Farbenfrische strahlen die edel gezeichneten Frauengestalten der Decke. — Noch mehr in den Bereich des schönen Scheins gehoben, zeigt sich uns diese allegorisierende Dekorationsmalerei auf einem der drei ovalen Plafondbilder des Saales des Großen Rates, wovon wir das obere Stück bringen: Venezia, die den Siegeskranz empfängt, umgeben von einem Hofstaat schöner Menschen (Abb. 268). Dieses sehr glücklich gedachte himmlische Venedig erhebt sich über einem nicht minder prächtigen irdischen, einer Stadtansicht mit Volk und Reitern und mit einem Marmorbalkon voll stattlicher Frauen. Zwischen den Teilen des Bildes liegen Stücke Himmel, so daß kein Gedränge entsteht, aber auch keine feierliche Komposition, die an dieser Stelle nicht passen würde, wo nur leichtes Leben und hoher äußerer Glanz durch Illusionen der Kunst dem Betrachtenden zu mühelosem Genuß dargeboten werden sollen. Die Farbe ist hier nicht so frisch geblieben wie in der Sala del Collegio,



Abb. 268. Apotheose der Venezia (obere Hälfte eines Deckenbildes), von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

allegorische Frauen auf acht farbigen Bildern und noch sechs Clairobscurs. Im Saal des Großen Rats ein Wandbild, Rückkehr vom Siege bei Chioggia, und drei Deckenbilder: Eroberung Smyrnas, Verteidigung Skutaris und Apotheose der Venezia. Aber er gab nicht Schlachten mit Massengewühl, wie Tintoretto, sondern Ausschnitte in schönen Einzelgruppen von mäßig gehaltener Bewegung, und für die Repräsentationen war seine ganze Art ohnehin geeignet. Es waren nicht die höchsten Aufgaben, und eine gewisse Einförmigkeit war in dieser quasihistorischen Malerei nicht zu umgehen, auch konnte der Inhalt nicht tief sein, aber Paolo hat die Gabe, durch Schönheit zu erfreuen in denselben Räumen, wo uns Tintoretto mit anspruchsvolleren Kunststücken verstimmt und die besseren Zeiten der venezianischen Malerei störend in Erinnerung bringt. Wir geben als Beispiel zunächst die Mitte aus dem Hauptbild des Collegio, an der Wand über dem Thron, der Verherrlichung der Schlacht bei Lepanto (Abb. 267). Der Doge Venier wird dem Heilande empfohlen von Markus und den Frauen Venezia und Justina, groß aufgefaßten Gestalten, deren hohe Würde keineswegs unter dem äußerlichen Prunk der weiblichen Toilette gelitten hat. Die gegenüber knieende Gestalt des Glaubens ist einfach und edel, sie kann sich neben dem Besten aus der Kunst aller Zeiten behaupten. Wie gut, daß wir ihre Züge nicht sehen! Denn hätte mit einem Gesicht für diese Figur Paolo unseren Ansprüchen genügen können? Am wenigsten befriedigt der unbequem sitzende Christus, aber die musizierenden Engel helfen uns über den Eindruck hinweg. Das Ganze ist von einer erstaunlichen Leuchtkraft der fast völlig frisch gebliebenen Farben, mit vorherrschendem Purpur und Weiß, und in gleicher Farbenfrische strahlen die edel gezeichneten Frauengestalten der Decke. — Noch mehr in den Bereich des schönen Scheins gehoben, zeigt sich uns diese allegorisierende Dekorationsmalerei auf einem der drei ovalen Plafondbilder des Saales des Großen Rates, wovon wir das obere Stück bringen: Venezia, die den Siegeskranz empfängt, umgeben von einem Hofstaat schöner Menschen (Abb. 268). Dieses sehr glücklich gedachte himmlische Venedig erhebt sich über einem nicht minder prächtigen irdischen, einer Stadtansicht mit Volk und Reitern und mit einem Marmorbalkon voll stattlicher Frauen. Zwischen den Teilen des Bildes liegen Stücke Himmel, so daß kein Gedränge entsteht, aber auch keine feierliche Komposition, die an dieser Stelle nicht passen würde, wo nur leichtes Leben und hoher äußerer Glanz durch Illusionen der Kunst dem Betrachtenden zu mühelosem Genuß dargeboten werden sollen. Die Farbe ist hier nicht so frisch geblieben wie in der Sala del Collegio,



Abb. 268. Apotheose der Venezia (obere Hälfte eines Deckenbildes), von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

die Wirkung auch weniger sein infolge des großen Umfangs und einzelner ins Kolossale gesteigerter Figuren.

Und mit diesem letzten freundlichen Eindruck wollen wir von der italienischen Renaissance Abschied nehmen. Vor ihrer Schwelle, noch im italienischen Mittelalter, steht das große, ernste Gedicht Dantes, das der Dichter nach der Kunstlehre seiner Zeit eine Komödie nannte, weil es einen heiteren Ausgang hat. Auch eine Komödie, im Sinne dieser Theorie, ist die Epoche der Renaissance, denn sie hätte keinen glücklicheren Schluß haben können, als die fröhliche Kunst des Paolo Veronese.

In der Kunst der italienischen Renaissance hat sich, wenn man sie als Ganzes betrachtet, der Geist eines Volkes durch die Kunst so hoch und so tief und zugleich so umfassend bezeugt, wie es seit den Tagen des Altertums niemals wieder geschehen ist. Zwar sind in den Niederlanden, in Deutschland und in Spanien noch Künstler aufgestanden, die die großen Italiener erreicht haben, aber eine ganze Periode von einem so vielseitigen Inhalte des in allen drei Künsten Geschaffenen hat die Geschichte nicht wieder gehabt. Nach dem Umfange der Leistung und der Zahl der Künstler läßt sich am ehesten die holländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts damit vergleichen, aber schon die Beschränkung auf die eine Kunstgattung zieht hier dem Vergleichen seine Grenze. Wollen wir dem etwas weiter nachgehen, so sind die Holländer in dem Erfassen der Natur, und nicht nur der äußerlichen, in der Darstellung von Luft und Licht und in der Farbe noch manchen Schritt über die Italiener hinausgegangen, und sie kommen, so scheint es, unseren modernen Bedürfnissen weiter entgegen. Aber sie befriedigen doch nur einen Teil unsrer Ansprüche. Über eine noch immer wesentliche Frage unsrer geistigen Kultur, über unser Verhältnis zu dem griechisch-römischen Altertum, lehren sie uns so gut wie nichts. Hier wird die italienische Renaissance unsre Lehrerin bleiben, so lange es überhaupt noch in bezug auf eine Kunst von Belang sein wird zu fragen, wie sie sich zum klassischen Altertum verhalte. Und es wird noch lange so sein; wir können uns kaum vorstellen, daß es einmal nicht mehr sein sollte. Die Welt des Altertums ist doch nun einmal dagewesen und hat uns ihre Formen zurückgelassen, in denen wir alle erzogen worden sind. Wir können das, wenn wir uns an die Betrachtung eines beliebigen späteren Kunstgebietes machen, nicht ohne weiteres vergessen, dürfen nicht so tun, als ob dessen Formgebung etwas sich von selbst ver-

stehendes wäre, denn alles Spätere hat sich doch nicht ohne die Einwirkung des Früheren entwickelt. Und wie es in der Betrachtung ist, so wird es auch in der Ausübung bleiben. Jeder wirkliche Künstler hat seine besondere Art und sein eignes Temperament, etwas was sich nicht lehren und nur schlecht nachahmen läßt, aber die Grammatik der Kunst, die allen unerläßliche, wird man immer in der Nähe der Klassiker zu suchen haben.

Aber die Antike ist stark, sie pflegt es jedem anzutun, der ihr wirklich nahe kommt. Sie nimmt Künstler sowohl wie Theoretiker für sich ein, und viele bleiben ihr Leben lang darin befangen; sie sehen mit den Augen und messen mit den Maßen der Alten und wissen es vielleicht nicht einmal.

Wir haben nun hinlänglich Gelegenheit gehabt zu sehen, wie die Renaissance in ihren einzelnen Vertretern das griechisch-römische Altertum bald ablehnt, bald annimmt oder umbildet, und wir haben uns darüber klar zu werden gesucht, wie weit das jedesmal zu ihrem Schaden oder zu ihrem Nutzen gewesen sei. Es bleibt also zum Verständnis einer jeden Kunst bis in die Gegenwart herein unerläßlich, nach ihrer Stellung zur Antike zu fragen, und zwischen dem Ablehnen und dem Nachahmen liegen zahlreiche Zwischenstufen. So oft wir in dieser verwirrenden Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu einem sicheren Urteil zu gelangen suchen, werden die Wege, die die einzelnen großen italienischen Meister gegangen sind, unseren Blick frei machen, uns den falschen Klassizismus auf der einen und die naturalistische Willkür auf der anderen Seite erkennen lehren, uns sicher machen gegen Tagesströmungen und Vorurteile, uns das Wesentliche von dem Zufälligen scheiden lassen und uns anleiten, in dem zeitlich Bedingten, welchem Lande und welcher Schule es auch angehören mag, das Beständige und Schöne zu finden. Das Schöne! Es gibt freilich heute eine Wissenschaft, die bestreitet, daß es ein objektives Schönes gebe, und die meisten von uns haben es vielleicht als eine geistige Eroberung empfunden, als sie zuerst für ihre Person diese Erkenntnis mitmachten. Aber die Sprache gebraucht das Wort Schönheit aller Wissenschaft zum Trotz weiter, und dem Einzelnen sagt sein Gefühl, daß sich wenigstens für ihn selbst zu dem Worte immer auch eine Vorstellung einfindet. Das also soll die Bedeutung der italienischen Renaissancekunst für uns sein: außer dem Genuß und der Freude, die sie uns gewähren kann, wird sie uns immer ein brauchbarer Wertmesser sein für jede Art von künstlerischem Ausdruck.

Anhang.

Zur Genealogie der Kunstgönner aus fürstlichen Häusern.

Der Übersicht wegen sind in die Stammbäume nur die nötigsten Personen, und nur wenige außer den im Texte erwähnten aufgenommen worden.

1. Die Päpste der Renaissance.

Eugen IV. 1431—47. Mit Alberti I, 147. Beruft Fra Angelico I, 126. — **Nikolaus V.** 1447—55. Gönner Albertis I, 150. — (Kalixtus III. 1455—58.) — **Pius II.**, Aeneas Sylvius Piccolomini 1458—64. Baut Pienza aus I, 155. 160. Fresken Pinturicchios in Siena I, 328. — (Paul II. 1464—71.) — **Sixtus IV.**, Francesco della Rovere 1471—84. Seine Geschichte I, 331. Krieg mit Florenz I, 253. 266. Mit Neapel I, 346. Die Fresken der Sixtina I, 253. 338. — (Innocenz VIII. 1484—92.) — **Alexander VI.**, Borgia 1492—1503. Fresken Pinturicchios in Rom I, 326. — **Pius III.** 1503. I, 328. — **Julius II.**, Giuliano della Rovere 1503—13. Seine Anfänge I, 334. Beruft Signorelli usw. I, 310. Sodoma II, 64. Die Stadt Rom II, 100. Seine Thronbesteigung II, 142. Krieg gegen Perugia I, 334. Gegen Bologna II, 156. Tod II, 186. Sein Bildnis von Raffael II, 197. — **Leo X.**, Giovanni Medici. 1513—21 II, 11 (Lionardo). Auf dem Attilabilde II, 186. Thronbesteigung II, 203. Tod II, 245. Sein Bildnis von Raffael II, 205. Dessen Kopie nach Mantua geschickt II, 350. — (Hadrian VI.) — **Clemens VII.**, Giulio Medici. 1523—34. Thronbesteigung II, 245. Charakter, Händel mit Urbino, Verhältnis zu Michelangelo II, 250. Tod II, 251. — **Paul III.**, Alexander Farnese. 1534—49 II, 242. 245. Empfängt Tizian II, 266. 280. Sein Bildnis von Tizian II, 299. Michelangelos Jüngstes Gericht II, 307. Fresken in der Paolina II, 312. Palazzo Farnese II, 323. — (Julius III. und Marcellus II.) — **Paul IV.**, Caraffa. 1555—59 II, 306. 310.

2. Die Medici in Florenz.

Giovanni di Averardo detto Bicci † 1429

Cosimo, pater patriae † 1464
verm. m. Contessina dei Bardi

Lorenzo † 1440

Piero † 1469
verm. mit Lucrezia Tornabuoni

Giovanni † 1463

Lorenzo il Magnifico
1449—1492
verm. mit Clarice Orsini

Giuliano 1453—78

nat. Giulio 1478—1534
(1523 Papst Clemens VII.)

Töchter, darunter
Nannina I, 159

Piero † 1503

Giovanni 1475—1521
(1513 Papst Leo X.)

Giuliano 1478—1516
Herzog v. Nemours
1515 verm. m. Philiberta,
Tante Königs Franz I.

Töchter,
darunter
Clarice
I, 162

Lorenzo † 1519
Herzog v. Urbino

nat. Kardinal Ippolito † 1535

Katharina v. Medici
1533 verm. mit Heinrich II. von Frankreich

nat. Alessandro
1531 Herzog
1537 durch Lorenzino
ermordet

vierter Deszendent
Lorenzino
1547 ermordet auf Veranlassung
seines Verwandten im siebenten
Grade und vierten Deszendenten
Lorenzos, des Cosimo I. 1519
—1574 1537 Herzog
1569 Großherzog

Giovanni di Averardo I, 133. — **Cosimo**, pater patriae I, 133 (diese erste Verbannung der Medizeer dauerte ein Jahr). — Ihre Gräber in S. Lorenzo I, 186. — **Piero.** Seine Regierung I, 252. Verschwörung gegen ihn I, 157. Rucellai I, 159. Büste von Mino I, 205. — **Lorenzo il Magnifico** I, 252. 266. — **Giuliano** I, 249. (Porträts von Sandro Botticelli). — **Piero d. j.** I, 253 (1494 vertrieben).

Während dieser zweiten Verbannung der Medizeer erhebt sich in Florenz die Herrschaft Savonarolas † 1498. Dann, seit August 1502, regiert Piero Soderini als lebenslänglicher Gonfalonier II, 99. Aber Papst Julius II. erzwingt die Rückkehr der Medizeer, die seit September 1512 herrschen II, 186. Es sind Kardinal Giovanni, der bald darauf Papst Leo X. wurde, sein Bruder Giuliano (Nemours), Kardinal Giulio, der nachmalige Clemens VII., und Lorenzo, der 1516 Herzog von Urbino wurde. Dieser Zustand dauerte bis Mai 1527. Damals, während Papst Clemens VII. gefangen saß, wurden die Medizeer zum drittenmale aus Florenz ver-

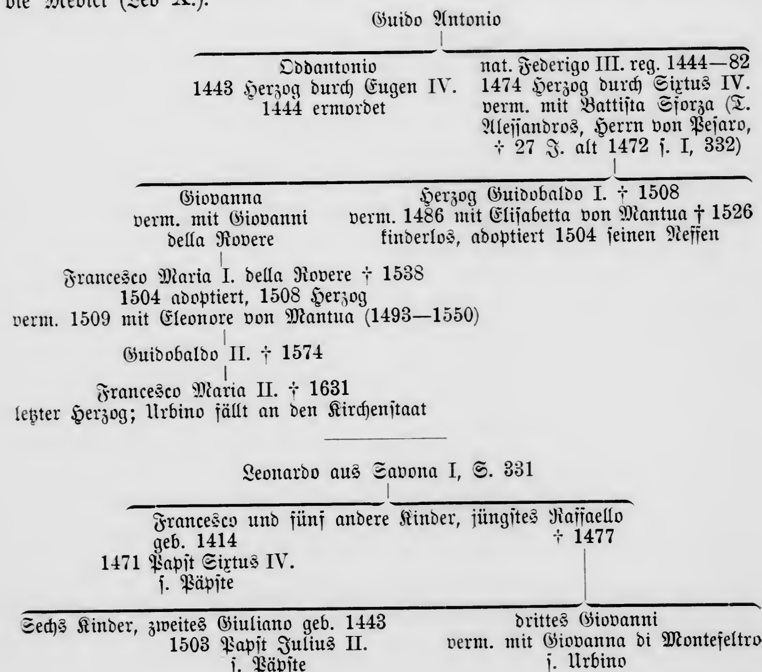
trieben, nach drei Jahren aber durch den Kaiser und den Papst zurückgeführt, August 1530 II, 250. Der Bastard Alessandro erschien im Juni 1531 als Regent und erhielt im Oktober durch kaiserliches Dekret die erbliche Würde eines — ersten — Herzogs von Florenz.

Julius II. und Leo X. s. unter den Päpsten. — Giuliano von Nemours II, 205. 250 (Michelangelos Medizeerdenkmal). — Lorenzo, Herzog von Urbino II, 208. 250 (Michelangelos Medizeerdenkmal). — Kardinal Ippolito II, 285. 298. (Bildnis von Tizian).

3. Urbino.

Die Montefeltre und die falschen Rovere.

Grafen von Montefeltre oder Montefeltro setzten sich 1205 in Urbino fest. Das Haus wird politisch unterstützt von Sixtus IV. und Julius II., angegriffen durch die Borgia (Alexander VI. und seinen Sohn Cesare) und die Medici (Leo X.).



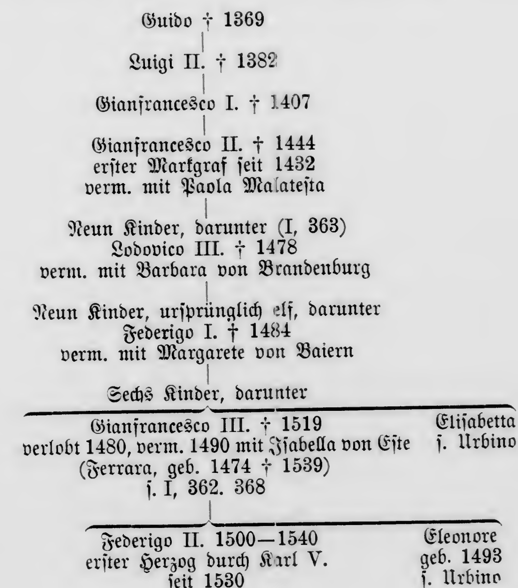
Die echten Rovere, Grafen von Viconuovo in Piemont, starben erst 1692 aus I, 331.

Federigo III. und Guidobaldo I. von Montefeltro I, 332. 338 (Melozzo). II, 116 (Raffael). — Francesco Maria della Rovere I, 334. II, 174 (Nicht auf der Schule von Athen). II, 288 (Bildnis von Tizian). — Eleonore II, 289 (Bildnis von Tizian). — Guidobaldo II. II, 245. 266 (Tizian).

4. Mantua.

Die Gonzaga.

Guido Bonaccolsi, genannt Botticella, wurde 1299 capitano generale perpetuo di Mantova und baute nach einer alten Nachricht um 1302 an dem Familienpalaste Bonaccolsi, der Corte Vecchia (I, 362. 373). Erster Generalkapitän aus dem Hause Gonzaga ist seit 1328 Lodovico (Luigi) I., seit 1329 kaiserlicher Vikar in Mantua † 1360. Sein Sohn

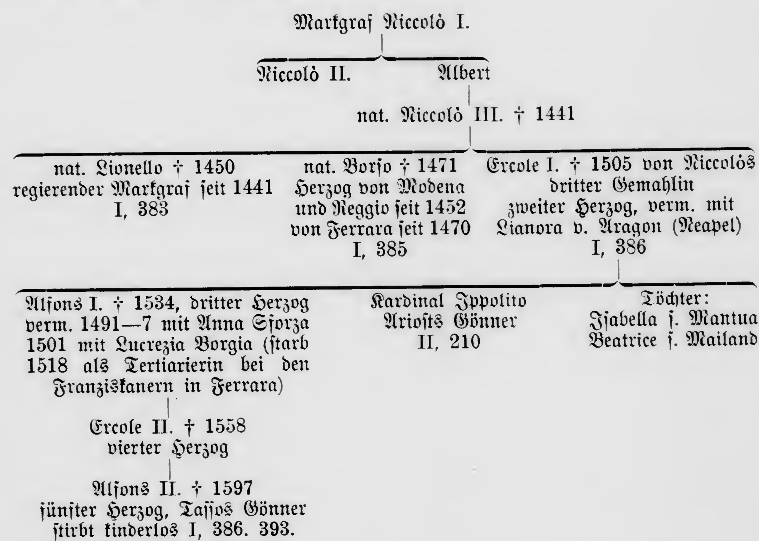


Über Lodovico III. s. außerdem I, 151 (L. B. Alberti). I, 185 (Donatello). — Über Isabella I, 322 (Perugino). I, 375 (Isabellas Bildnisse). I, 390 (Costas Musenhof). II, 19 (Bildniszeichnungen Lionardos). — Über Federigo II. II, 176 (Auf der Schule von Athen). II, 285 (Gönner Tizians und Giulio Romanos). II, 358. 376 (Correggios). II, 350 (Von Clemens VII. mit dem kopierten Porträt Leos X. beschenkt).

---

5. Ferrara.

Die Este. Ihre Anfänge I, 382.

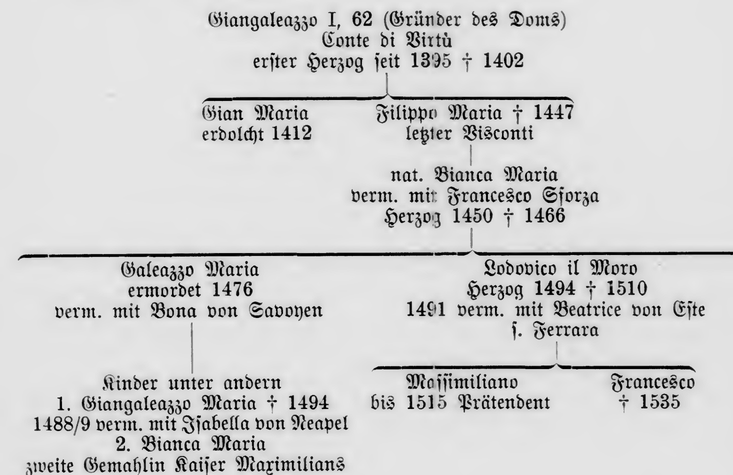


Über Alfons I. I, 421 (Bacchanal Giovanni Bellinis). II, 269 (Tizian). II, 270 (Sein und Ercoles II. Bildnis von Tizian). II, 278 (Tizians Bacchanale).

---

6. Mailand.

Die letzten Visconti und die Sforza.



Die Verhältnisse des Moro II, 7. — Ippolita, des Alessandro Bentivoglio Gemahlin, II, 54 war die Tochter eines natürlichen Sohnes des Galeazzo Maria.

---

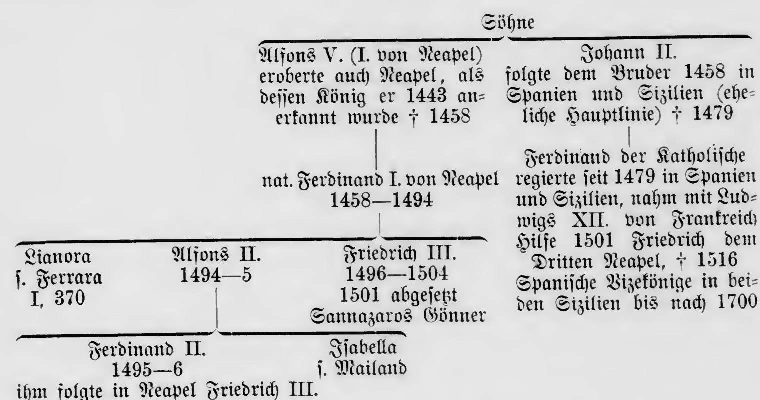
7. Das Königreich beider Sizilien.

I, 3.

Die Aragonesen.

Sizilien stand seit 1282 (Vesper) unter Peter III. von Aragon als dem Gemahl von Manfreds Tochter Constanze; kam 1295 an eine aragonesische Nebenlinie, bis 1409 der letzte König aus der Hauptlinie in Spanien

starb. Diesem folgte Ferdinand I. von Kastilien als neuer Aragonese und regierte wieder über Spanien und Sizilien, † 1416. Seine



König Karls VIII. Einbruch in Neapel I, 253. II, 8.

Alphabetische Register.

(* bedeutet Abbildung.)

1. Verzeichnis der Künstler und ihrer Werke.

---

2. Ortsverzeichnis

über Werke, die nicht unter den Namen einzelner Künstler aufgeführt werden konnten.

